Semestrale - Anno 37°, Terza Serie, n. 55, Gennaio-Giugno 1999, L. 10.000 - Sped. in A. P. - Art. 2 - Comma 20/c - L. 662/96 - Filiale di RE - Tassa riscossa - Taxe percue

Il Cantastorie

Rivista di tradizioni popolari
a cura dell'Associazione culturale "Il Treppo"

TESI DI LAUREA E MONDO POPOLARE

I CANTASTORIE

IL CANTASTORIE

Rivista semestrale di tradizioni popolari
a cura dell'Associazione culturale "Il Treppo"

Anno 37°, Terza Serie, n. 55, Gennaio-Giugno 1999

Sommario

TESI DI LAUREA E MONDO POPOLARE

Direzione e Redazione:
Giorgio Vezzani, via Manara 25, 42100 Reggio Emilia.

* * *

Amministrazione:
Tiziana Oppizzi, via Gentilino 11, 20136 Milano.

* * *

Autorizzazione del Tribunale di Reggio Emilia n. 163 del 29-11-1963. Direttore responsabile Giorgio Vezzani, via Manara 25, Reggio Emilia, proprietario Associazione culturale "Il Treppo", via Manara 25, 42100 Reggio Emilia. Fotocomposizione: ANTEPRIMA. Stampa GRAFITALIA, via Raffaello 9, Reggio Emilia. Abbonamento annuo L. 20.000, versamento sul c/c postale 43985209 intestato a Oppizzi Tiziana, via Gentilino 11, 20136 Milano.

In copertina: treppo alla Fiera di Sett Dulur, Russi (Ravenna), 15 settembre 1968.
Da sinistra, Marino Piazza e Lorenzo De Antiquis. (Foto archivio "Il Cantastorie)

TESI DI LAUREA E MONDO POPOLARE

TRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE: IL CASO DEL CANTASTORIE CONTEMPORANEO IN ITALIA SETTENTRIONALE

"Dove svanirono quelle turbe e quei cantori? Come nelle nordiche pianure s'è smarrita la razza dell'airone reale, come sui nostri monti sono scomparsi i camosci, così credono alcuni che i menestrelli siano morti tutti. Morti? No. Hanno mutata la veste ma vivono ancora." [1]

Introduzione.

Le vicende di chi per mestiere ha scelto di cantare storie sono sempre state contraddistinte nei secoli da contraddittorie manifestazioni di favore e di disprezzo e dalla difficoltà di adeguarsi alle trasformazioni in atto nel contesto di fruizione. In particolare nel corso di questo secolo i cantastorie di fronte ai rapidi mutamenti socioculturali hanno visto aumentare le difficoltà per sopravvivere nelle piazze e di conseguenza il numero di chi ha deciso di continuare la professione si è assottigliato notevolmente, fino a far presumere la possibilità di una fine della categoria. Per queste ragioni durante il Novecento si assiste ad un susseguirsi di voci che profetizzano l'imminente fine dei cantastorie e che constatano il declino di un mestiere usando per i pochi rimasti l'appellativo di "ultimi cantastorie". [2]

Il presente lavoro, iniziato con l'ipotesi da verificare della vera o presunta morte dei cantastorie ai nostri giorni, si propone di mostrare che oggi in Italia Settentrionale sopravvivono cantastorie continuatori di modalità tradizionali e che è inoltre in atto un processo di ricambio generazionale ad opera di "nuovi" cantastorie che fanno presupporre una rinascita della professione verso nuove forme.[3] La ricerca che viene condotta con un'ottica prevalentemente antropologica e drammaturgica, trova il suo punto focale nel documentare percorsi e forme spettacolari di alcuni cantastorie contemporanei in cui si registrano elementi innovativi, verificandone le dinamiche trasformative in rapporto con la tradizione.

Nel primo capitolo particolare attenzione è riservata all'analisi dei cantastorie settentrionali nel Novecento di cui si evidenziano i caratteri e i mutamenti da loro attuati per sopravvivere nelle piazze. Appare chiaro in base ai dati che verranno esposti che i cantastorie tradizionali trovano un'alternativa al loro estinguersi nella partecipazione a Sagre annuali promosse dall'A.I.CA.,[4] l'associazione dei cantastorie, che svolge nel secondo dopoguerra un ruolo importante per garantire la continuità dell'attività e nel porre le basi per una rinascita.

Pubblichiamo alcuni brani della Tesi di Laurea di Roberta Parravicini discussa all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere Moderne, A.A. 1994-1995, relatore Prof. Sisto Dalla Palma: l'Introduzione, parte del Capitolo terzo, e le Conclusioni.

Nel secondo capitolo sono fornite le coordinate del contesto in cui i cantastorie contemporanei operano, ovvero gli elementi organizzativi che hanno creato e che creano tuttora le condizioni per permettere al fenomeno di continuare ad esistere e a svilupparsi: l'attività dell'A.I.CA. e delle nuove associazioni, il ruolo degli enti che si interessano ai cantastorie, la presenza delle riviste di settore, l'avanzamento di proposte legislative. Questi aspetti consentono la promozione non solo dei cantastorie ma degli artisti di strada in genere cui la loro figura oggi tende ad essere assimilata; è da notare poi che gli strumenti per valorizzarli sono riconducibili a partire dagli anni ottanta soprattutto alla creazione progressiva di raduni e per questo viene dedicato spazio all'esame delle varie tipologie di festivals che offrono i nuovi contesti ai cantastorie.
Viene poi presentato un campione rappresentativo di cantastorie contemporanei che propongono elementi innovativi rispetto alla tradizione del cantastorie nel corso del Novecento: la loro scelta è avvenuta dopo una preliminare individuazione e conoscenza delle figure presenti nell'area settentrionale.[5] Con la sempre presente consapevolezza che si tratta dell'analisi di una parte del fenomeno oggi in atto, dunque non esaustivo di tutte le possibili modalità di espressione di chi decide o deciderà di esercitare questo mestiere, si vogliono documentare i percorsi artistici, le forme di spettacolo, le riflessioni che caratterizzano tale campione esemplificativo.
Si origina in questo modo un materiale di documentazione relativo ai profili biografici e artistici che fornisce spunti per ulteriori riflessioni. Sempre nel secondo capitolo partendo dai dati riguardanti i loro cammini professionali ci si propone di rintracciare e confrontare le motivazioni alla base della scelta di diventare cantastorie; si vuole inoltre verificare come questi percorsi personali si intersecano con situazioni, incontri, esperienze offerte dal contesto in cui si muovono ed in particolar modo con la presenza dei cantastorie tradizionali.
Nel terzo capitolo si riflette sulla forma spettacolare basandosi sui dati raccolti del campione rappresentativo relativi al profilo artistico e si compie un confronto tra le figure esaminate evidenziando gli elementi costanti e le differenze. Contemporaneamente si ricerca in che modo la loro scelta di essere cantastorie e i caratteri della loro forma spettacolo siano riconducibili alla tradizione dei cantastorie o invece mostrino aperture ad altri ambiti e in che grado vi sia la consapevolezza di tale fenomeno. Sempre verificando la continuità con la tradizione si affrontano aspetti riguardanti il contesto in cui operano, ovvero l'influenza esercitata dai media sulle forme del loro spettacolo e le problematiche relative agli spazi maggiormente frequentati dai cantastorie.
I dati emersi riguardo i cantastorie contemporanei mettono così in luce le varie angolazioni da collegare idealmente per avere una visione d'insieme: ne confermano l'esistenza, ne documentano le forme e i percorsi, ma rimane da chiarire se questa volontà di dire e di dirsi cantastorie che si registra oggi, in bilico tra tradizione e innovazione, comporti modificazioni che impediscano di considerarli tali, facendoli invece ritenere espressione di altre forme artistiche. Proponendosi di cercare elementi di riferimento per accertarlo bisogna comprendere se esiste una tradizione cui è più giusto riferirsi e per questo si compie uno sguardo sintetico alla definizione di cantastorie nei secoli e la si confronta con la situazione odierna, verificando quali sono i punti essenziali a caratterizzare il mestiere condivisi dai "nuovi cantastorie". Queste ultime riflessioni sono compiute con la precisa volontà di fornire suggestioni e di lasciare aperta la questione ad ulteriori indagini che si potranno attuare solo a posteriori del fenomeno contemporaneo analizzato.

In appendice è allegato l'elenco dei principali cantastorie contemporanei in Italia Settentrionale per fornire un quadro d'insieme del fenomeno. Sono inoltre inserite le schede riassuntive dei cantastorie analizzati e le trascrizioni delle loro interviste realizzate dalla sottoscritta e a cui si è fatto riferimento per la ricerca. Seguono i materiali reperiti nell'archivio dell'associazione dei cantastorie atti a offrire esempio della sua attività; viene anche fornito il testo degli statuti della citata associazione e l'elenco delle

Sagre che ha promosso. Come ulteriore documento è allegato il testo della proposta di legge presentata in Parlamento a nome degli artisti di strada per consentire maggiore libertà nell'esercizio del mestiere. Sono poi riportate le schede con i recapiti degli organizzatori dei principali raduni cui partecipano i cantastorie; gli indirizzi dei cantastorie esaminati e degli enti e persone che costituiscono un punto di riferimento.

Risulta necessario precisare le modalità con cui si è svolto il lavoro di ricerca. Il percorso è iniziato nella primavera del 1994 con una preliminare ricognizione e lettura di testi riguardanti la questione dell'oralità e in modo specifico la tradizione dei cantastorie nel corso del Novecento, settore su cui negli ultimi decenni sono stati compiuti studi, anche se si registra una scarsità e dispersione di materiali a partire dagli anni ottanta ed in particolare relativamente alle nuove figure di cantastorie.

E' da ricordare che la fase di raccolta di informazioni sulle modalità tradizionali dei cantastorie e sull'entità della loro presenza si è svolta progressivamente nel tempo e per essa ci si è avvalsi oltre che di strumenti bibliografici anche di materiale video. Inoltre limitatamente alla regione lombarda è stato utile il Servizio per la cultura del mondo popolare in Lombardia e l'esperienza del responsabile del suddetto servizio Bruno Pianta;[6] per un approfondimento della tradizione sono servite informazioni, testimonianze avute dagli incontri avuti con Giorgio Vezzani, direttore della rivista *Il Cantastorie*[7] e con Gian Paolo Borghi e Gianni Stefanati,[8] rappresentanti del Centro Etnografico Ferrarerese ed infine l'intervista e colloquio avuto con l'etnomusicologo Roberto Leydi.[9] Inoltre sono stati consultati materiali presenti nel Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna e nella sede dell'associazione a Forlì.

La conoscenza diretta di alcuni protagonisti tradizionali e non, è avvenuta invece partecipando alla Sagra Nazionale dei Cantastorie, momento storico di riunione annuale di queste figure, e proprio la scadenza annuale ha suggerito di recarsi all'edizione del 1994 e dunque alle due usuali tappe che si tengono in agosto a Casalecchio di Reno[10] e in novembre a Santarcangelo di Romagna.[11]

Nel corso del 1995 si sono succeduti altri rilevamenti sul campo: incontri, frequentazioni con cantastorie contemporanei e l'osservazione delle loro esibizioni, diretta o mediata da strumenti video e a partire da questa panoramica della situazione odierna è stato scelto il campione rappresentativo che viene analizzato nel presente lavoro. In particolare per questi aspetti sono stati utili i collegamenti avuti con Alessandro Gigli e l'Associazione Terzostudio, promotori di "In/Canti § Banchi. Incontro nazionale dei nuovi cantastorie",[12] e la disponibilità dimostrata dal Comune di Pelago e di Castelfiorentino nel fornire materiali.

L'approccio metodologico che ha caratterizzato il percorso di ricerca ha dovuto tenere conto della natura dell'oggetto di studio. Il cantastorie infatti è espressione del mondo orale e per questo si è imposto l'utilizzo di strumenti metodologici idonei, omogenei alla figura da studiare caratterizzata dalla componente enunciativa. Ci si è serviti dunque della ricerca sul campo stabilendo un contatto non mediato con la realtà da documentare[13] e il rilevamento di dati si è basato sull'osservazione diretta, sulla registrazione audio delle esibizioni e sulla realizzazione di interviste a partire da un questionario;[14] in particolare l'opinione diretta dei protagonisti attraverso l'uso di fonti orali ha rivestito un ruolo di primaria importanza ai fini di conoscere la percezione degli stessi protagonisti riguardo le forme del loro spettacolo e il senso del loro essere cantastorie. [15]

Ci si è serviti inoltre dello spoglio di dati a partire dal comunque indispensabile supporto bibliografico. Sono stati utilizzati anche una serie di fonti e documenti16 perlopiù non pubblicati, forniti dai cantastorie (opuscoli, volantini, documenti dattiloscritti e manoscritti, libretti di testi etc.), reperiti negli archivi, messi a disposizione da enti e comuni (registrazioni di convegni, materiale illustrativo etc.). Per quanto riguarda la forma spettacolare bisogna considerare che il momento dell'esibizione è scarsamente documentato, soprattutto per quanto riguarda il passato,[17] ma per la seconda metà del Novecento sono dispo-

nibili trascrizioni, materiale audiovisivo e discografico.[18]
Attraverso il reperimento di materiali altrimenti dispersi, il presente lavoro si propone dunque di documentare una realtà procurando dati per successive indagini, senza la pretesa di compiere considerazioni di valutazione globale impedite dal carattere ancora in divenire del fenomeno, ma creando uno strumento di consultazione e chiarificatore di alcuni aspetti. La dimostrazione dell'attualità del tema e delle problematiche che oggi suscita la presenza dei nuovi cantastorie è peraltro confermato anche dall'interesse dimostratomi dai vari enti e studiosi, inoltre dalla richiesta di pubblicare alcuni materiali da me rilevati e mie considerazioni sull'argomento.[19]

L'ATTIVITÀ DEL CANTASTORIE. FORME SPETTACOLARI, TRADIZIONI E SOCIETÀ

Premessa.

Nella situazione odierna di fermento in cui affiorano le proposte di nuovi cantastorie, dopo aver esaminato i percorsi che li hanno condotti a definirsi tali (cfr. II.2.4.), si vuole esaminare la forma spettacolare odierna ed i contesti di riferimento, che da un punto di vista socio-culturale ne modellano le forme e da un punto di vista spaziale ne permettano la manifestazione. Tenendo presente questi elementi d'indagine si attua un confronto con le modalità tradizionali per vedere le analogie con il passato e comprenderne le dinamiche trasformative.[441] (Cfr. III.2. e III.3.)
In ultimo (cfr. III.4.), si apre il problema definitorio per comprendere quali possano essere i dati di riferimento per accertare se questo processo in atto, di deciso mutamento delle forme tradizionali, sia da ritenersi legittima continuazione della professione di cantastorie.
Per comodità di analisi a ciascun cantastorie è stato abbinato un codice di riconoscimento e precisamente:
Felice e Celina (F e C)
Alessandro Gigli (G)
Laura Kibel (K)
Wainer Mazza (MZ)
Massimo J. Monaco (M)
Piergiorgio Oriani (O)
Marcella Pischedda (P)

La forma spettacolare odierna: analogie e differenze con la tradizione.

Nello spettacolo odierno si possono distinguere tre fasi, corrispondenti a quelle dello spettacolo tradizionale, ma non risulta che i cantastorie oggi utilizzino per indicarle i termini di "rottura", "spillo", "imbonimento", "treppo", anche nel caso in cui li conoscano.[442] I tre momenti sono:
1) la fase in cui il cantastorie cerca di radunare la gente intorno a sé.
2) il momento dell'esibizione.
3) la fase di vendita o di richiesta di denaro.
In queste tre fasi che si succedono ciclicamente, sono presenti in rapporto dialettico vari elementi che coinvolgono la sfera visiva e auditiva:
-verbali: il repertorio presentato da un'eventuale introduzione, discorsi di varia lunghezza rivolti al pubblico ed eventuale scambio di battute, frasi o elementi che invitano a comprare o a lasciare il proprio contributo;

-musicali: brani solo musicali o di accompagnamento al testo;
-paralinguistici: modalità di emissione della voce, ruolo dell'amplificazione[443];
- iconico-scenografici: tipo di abbigliamento, oggetti vari, cartelloni;
-cinesico-gestuali: mimica e gestualità;
-prossemici: movimenti nello spazio scenico;
Ci si propone ora di soffermarsi sugli elementi che compongono le fasi dello lo spettacolo.

I contenuti.

Il repertorio dei cantastorie esaminati presenta un insieme di temi che si possono così sintetizzare:

-canzoni popolari (MZ), (P).
-brani di cantastorie tradizionali (MZ).
-attualità (fatti, problemi ambientali) (F e C) (K), (MZ).
-fatti cruenti (M).
-fiabe, racconti con contenuto educativo (G), (O), (P).
-canzoni che comunicano valori morali (MZ), (F e C).
-volontà educativa attraverso discorsi alla gente (MZ), (P), (O).

Tra i vari aspetti del repertorio si nota come il cantastorie oggi veicoli le canzoni popolari e brani di cantastorie, (MZ), (P), stabilendo così un punto di contatto con la tradizione.
La denominazione più comune per i cantastorie nella prima metà del Novecento, da cui a fatica si sono staccati con l'inizio alla partecipazione alle sagre, era infatti quella di canzonettisti, in quanto introducevano sia canzoni della tradizione popolare conosciute e condivise all'interno di determinati contesti socio-culturali, sia soprattutto quelle diventate popolari perché veicolate da radio e televisione, con il fine di attrarre maggiormente l'interesse del pubblico.[444] Allo stesso modo la Pischedda, nata in Piemonte, canta un repertorio legato alle sue radici culturali, ripreso per gusto personale e con la precisa volontà di non far dimenticare dei brani che altrimenti andrebbero perduti, ma accanto propone anche due canzoni del cantautore Branduardi "per un pubblico non abituato alla musica folk".[445] Dunque una scelta che mostra attenzione anche alle esigenze di chi ascolta recuperando comunque brani di un cantautore in linea con lo spettacolo per la melodia pacata, per il contenuto che rimanda a fiabe.
Mazza include canzoni popolari e anche di cantastorie semplicemente per essere più vicino al suo pubblico che è prevalentemente circoscritto all'area lombarda e di età matura, in questo caso le canzoni più che portate a conoscenza vengono fatte riaffiorare e vi è da parte di Mazza la volontà di stimolare la partecipazione ed il consenso, proprio grazie al fatto che costituiscono una conoscenza comune.
Nei testi di Monaco trova la sua evoluzione moderna il fatto tragico dei cantastorie tradizionali che commuoveva e impressionava il pubblico con racconti stupefacenti di cronaca nera in cui avvenivano ogni sorta di crudeltà. E' da notare però che i contenuti dei brani di Monaco ricercano il cruento, morti, omicidi, sangue, con un'esasperazione che secondo l'autore comunque è sempre inferiore alla realtà da cui a volte prende spunto. Rimane come un tempo la tecnica del suscitare sentimenti forti, ma non viene tanto evocata la commozione che suscitava il pianto[446] quanto invece lo stupore, il gusto dell'orrore, la sorpresa del finale che fa sussultare e rabbrividire.
Nel repertorio del campione esaminato figura la presenza di testi che affrontano problematiche di attualità a sfondo socio-ambientale, proposti in modo divertente, con umorismo ed anche satira (F e C), (K) o con toni riflessivi e più intimisti (MZ).
Si assiste alla trasformazione della vicenda di cronaca in commento, in opinione su un determinato

aspetto del reale. Nella Kibel la scelta è influenzata dall'esperienza avuta in uno spettacolo di cabaret da cui ha ereditato la satira pungente, i toni immediati di denuncia. In uno dei suoi brani la satira nei confronti della religione assume un riferimento preciso all'esempio di Dario Fo da cui mutua anche idee per la forma in cui presentarlo.[447]
Per Felice il rivolgersi all'attualità ha invece una diretta filiazione nelle modalità della tradizione, infatti i suoi primi brani da cantastorie, scritti come nuovo socio dell'A.I.CA., sono stati presentazioni di fatti di cronaca da cui si è scostato vedendo che mancava una rispondenza nel pubblico,[448] ma l'evoluzione è avvenuta appunto partendo dall'assimilazione anche formale della tradizione. L'accostamento è ancora più notevole pensando che i brani cantati nella sua prima formazione "Barbagal e Grazie", antecedente all'iscrizione all'associazione, sono stati di carattere autobiografico, un elemento assolutamente non contemplato dai cantastorie tradizionali e la cui influenza nei testi di Felice è invece da attribuire agli esempi dati dalle canzoni del mercato discografico.
Suggestioni dal mondo della musica leggera sono presenti anche nella produzione di Mazza che per il fatto di essere autore dei testi si è sempre considerato un po' cantautore: alcuni brani del repertorio parlano della sua vita, dei suoi sentimenti, dei valori che crede sia necessario riscoprire. Ed è singolare notare come proprio in Mazza convivano i due estremi di lontananza e di vicinanza alla tradizione: da una parte le tematiche ora citate che risultano ad essa sconosciute, dall'altra la riproposizione dei brani più famosi dei cantastorie tradizionali.
In tutti non viene invece coinvolta la politica, così come accadeva del resto anche in passato dove le vicende politiche hanno rappresentato spesso solo una saltuaria tematica, stemperata nell'umorismo e nei doppi sensi.[449] Gigli però afferma che potrebbe essere una possibile via per i cantastorie la possibilità di fare controinformazione di questo tipo a patto di disporre di testi adeguati.
I contenuti oltre a non presentare diretti rimandi alle vicende politiche, non rivelano neanche nessuno spirito sovvertitore dell'ordine costituito. Ciò non significa la rinuncia a proporre modelli, infatti si nota la ricerca di dare il proprio contributo per ricreare un ordine sociale, ambientale, ma anche interiore, come il caso di Mazza che propone il modello di una vita onesta, fatta di piccole gioie quotidiane.
Vi è anche la consapevolezza di contribuire con il proprio repertorio a far riscoprire le radici culturali, come avviene per i testi in dialetto e le canzoni popolari di Mazza ed il repertorio della Pischedda. L'interesse che li muove è in primo luogo il gusto personale di non far dimenticare delle canzoni che parlano del passato, ma è da considerare anche il ruolo svolto da incontri con il mondo del folk-revival: la Pischedda che ha frequentato un corso di canti popolari a Torino, svolge uno sforzo di recupero supportato da ascolto diretto di dischi per riproporre le tecniche di esecuzione originali; nel caso di Mazza, di cui si deve ricordare la partecipazione al convegno in onore Giovanna Daffini,[450] il gusto per il popolare è l'espressione spontanea del vincolo forte che lo lega alla sua città e alla sua regione ed i canti in dialetto diventano il mezzo per esprimerlo.
Un filone innovativo rispetto alla tradizione è dato dalla rielaborazione di fiabe (G) o di brani letterari (O) e da racconti inventati (P)[451] con cui si vuole comunicare messaggi con finalità educativa, con attenzione particolare ai bambini. In particolar modo emerge attenzione a comunicare valori di amore, tolleranza, rispetto e tutta la moralità insita nelle fiabe. Gigli si sta indirizzando dalle fiabe alle parabole, per veicolare contenuti ancora più forti e precisi. In generale la scelta di orientarsi verso questo tipo di contenuti si basa sulla constatazione che in un mondo dominato dai media risulta inutile proporre informazione o commenti ai fatti, mentre hanno una loro validità solo contenuti più universali. Queste tematiche sono scelte caso di Oriani, con consapevole allontanamento dalla tradizione,[452] anche in vista del pubblico specifico formato dai bambini cui si rivolge.
L'attenzione pedagogica si rivela chiaramente attraverso la Pischedda che, nella classica introduzione alla storia, svolge una riflessione critica nei confronti della ballata cruenta che sta per cantare, preoccu-

pandosi dell'impatto che possa avere sui bambini.[453] Ed ancora Oriani prima di cantare pone degli interrogativi ai bambini per guidarli ad un ascolto critico della storia, terminata la quale dialoga con loro per riflettere insieme sui messaggi comunicati. L'atteggiamento volto ad insegnare, a consigliare, è rivolto anche a far presente un modo diverso di relazionarsi, alternativo alla televisione nei cui confronti Mazza rivolge le sue"lunghe filippiche".[454]
Sono da evidenziare anche casi in cui durante lo spettacolo di cantastorie l'attenzione è rivolta solo ad offrire un intrattenimento, senza messaggi educativi ed anche senza preoccuparsi degli effetti derivanti dalle loro esibizioni. Il pensiero si rivolge a Monaco che mostra e parla di fatti cruenti e alla Kibel i cui pupazzi in alcuni brani si suicidano con una pistola.
La sensibilità pedagogica, che negli esempi citati è in parte derivata da affinità con il lavoro svolto di educatori, (O), (P), non è documentata nella tradizione, dove ci si rivolge ad un pubblico indifferenziato e a tutti si propone lo stesso spettacolo. Sono però in essa presenti messaggi per infondere serenità nel pubblico e a questo proposito si deve ricordare Marino Piazza: " Il nostro lavoro è portare allegria, armonia a tutti i bei bambini e divertire la popolazione. [...] Signori, davvero il più bel momento della vita è l'allegria, il buonumore."[455]
Come ultime considerazioni relative ai testi è da rilevare che come in passato i cantastorie, oltre a riproporre brani già noti al pubblico o appartenenti alla cultura popolare sono gli autori dei testi che cantano e, sempre come avveniva anni fa, utilizzano testi scritti da altre cantastorie, come accade per Felice che utilizza brani scritti da Gigli. Le forme privilegiate sono le canzoni ma compaiono anche filastrocche e racconti e proprio queste ultime forme sono la struttura portante dell'esibizione di Gigli. Queste forme narrative compaiono con frequenza anche in Felice che appunto in Gigli ha trovato un punto di riferimento nella sua ricerca sul modo di narrare.
E' possibile inoltre trovare un altro collegamento tematico con la tradizione, in quanto nei treppi, oltre alle ballate e alle canzoni trovavano spazio barzellette, *zirudelle,* storielle divertenti (MZ).
Modalità di stesura particolari dei brani sono state evidenziate solo da Gigli che elabora i suoi racconti in tre tempi.
E' da osservare che l'esibizione si basa sovente su testi già da tempo in repertorio, mentre è limitata la nuova produzione. Questo fatto trova le sue motivazioni nella preferenza a proporre brani già collaudati e nello scarso stimolo dato da un percorso itinerante che all'interno di festivals e rassegne incontra sempre pubblico nuovo. In questo modo si può notare la presenza di citazioni legate a fatti non recenti, anche se paradossalmente possono tornare nuovamente attuali: si vedano nel repertorio tuttora presentato dalla Kibel, gli accenni alla guerra del Golfo o i riferimenti alla legge sull'immigrazione.[456]

La forma musicale.

Il panorama offerto dal tipo di strumenti usato è vario: chitarra (F e C), (MZ) (O), (P), (K), grancassa (F e C), ocarina, tamburelli, sassofono (O), lattine, tappi di legno (P), ghironda (P), (K), organo di barberia (F e C), (M), (G).
La maggiore concentrazione di strumenti è presente dove vi è un'esibizione in coppia (F e C), (O), ma si segnala anche il caso di spettacoli diversificati che necessitano l'uso di strumenti particolari (P).
La scelta avviene in base a gusti individuali e a necessità sceniche. Quando si tiene in considerazione la tradizione il rimando non è tanto al passato prossimo quanto alla ricerca di strumenti usati anticamente come la ghironda per ricollegarsi attraverso questi alla figura del trovatore rievocato negli spettacoli

storici (P) o addirittura ad Omero (K). La mancanza di utilizzo della fisarmonica segna una differenza rispetto alla tradizione, si preferisce infatti la chitarra, che comunque è lo strumento utilizzato dai cantastorie meridionali. Anche l'uso di altri strumenti sebbene più raro è attestato nella tradizione come il sassofono, suonato da Adriano Callegari o l'ocarina, usata da Marino Piazza. Attualmente vi è anche una discreta presenza dell'organo di Barberia, strumento scelto da Gigli per le brevi note musicali della sua esibizione, ed elemento centrale soprattutto dal punto di vista scenografico per Felice, ed invece strumento usato in tutta la sua musicalità da Monaco. La diffusione di questo strumento tra i cantastorie più recenti è avvenuta proprio grazie a Massimo Monaco che ha deciso di inserirlo nel suo spettacolo prendendo ispirazione da artisti di strada del nord Europa: dopo varie ricerche oggi ha scelto la sonorità di un organo francese, e i suoi primi organetti sono stati poi venduti in modo diretto o indiretto ad altri cantastorie italiani.[457]

Per le scelte musicali i cantastorie oggi, seguendo un processo già avviato a partire dalla seconda metà del Novecento, abbandonano i moduli fissi indirizzandosi verso ritmi più variati a seconda dei contenuti e sostanzialmente in linea con i gusti contemporanei. Sono evidenti ritmi jazz e blues (F e C); (O), richiami alla musica pop e ai cantautori Bennato e De Andrè (O) o addirittura l'inserimento di canzoni del cantautore Branduardi (P); sono presenti anche richiami a pubblicità e a sigle televisive (K), inserzioni di musica classica (M), ed ancora valzer e beguine (MZ) per un pubblico più anziano.

Si deve considerare che le varie influenze musicali proveniente da vari ambiti nel momento in cui sono inserite in uno spettacolo di cantastorie diventano altro, perché vengono assorbite e subordinate agli altri elementi dell'esibizione, tra cui il momento relazionale.[458]

Dove le musiche non sono riprese da altre fonti come la musica popolare, la televisione o i cantautori, i cantastorie diventano i compositori (O), (F e C), ma in vari casi sono da attribuire loro solo le armonie iniziali poi completate da altri (MZ), (M), (P).[459]

Elementi dello spettacolo.

L'abbigliamento è scelto con attenzione, adattato alle esigenze dello spettacolo e ai gusti: può predominare il colore nero (M), oppure il bianco e rosso perché simboleggia la purezza (F e C), oppure essere un costume d'epoca medievale (P).

Si cercano abiti che non appartengano alla sfera del quotidiano, perché si avverte l'esigenza di richiamare l'attenzione della gente, quindi sono amate camicie larghe, gilet, cappelli, particolari colorati.

I modelli sono da ricercarsi nei buskers nord-europei, nelle suggestioni clownesche. E'da ricordare che anche la tradizione propone esempi di abiti dalle fogge stravaganti ma in essa prevalgono vestiti normali, distinti da una sobria eleganza, con gli uomini solitamente in giacca. Sostanzialmente i cantastorie centro-settentrionali cantavano con una scenografia essenziale data dalla presenza degli strumenti e della eventuale valigia usata come contenitore, anche se progressivamente si sono aggiunte l'amplificazione e l'esposizione di articoli vari.

L'impianto di amplificazione oggi è diffusamente utilizzato (F e C), (P), (O), (K), (M), (MZ), ma mentre per alcuni è sembrata la via naturale per altri è stato fonte di perplessità. La Pischedda inizialmente ne ha rifiutato l'uso perché le sembrava inadeguato nella sua esibizione, una rievocazione storica della figura del menestrello. Ugualmente Mazza è partito da una sostanziale diffidenza per poi riconoscere l'utilità di uno strumento capace di ampliare le potenzialità della voce.

Altri elementi iconico-scenografici sono il telo ed un bastone per indicare i vari riquadri (O), (M), (G), (P). Questi rappresentano i tratti tipici del cantastorie meridionale ma non sono condivisi dalla tradizio-

ne centro-settentrionale.
E' interessante a questo punto cercare di comprendere quali sono i modelli di riferimento per il loro utilizzo.
La presenza del telo in alcuni casi viene ripresa perché ritenuta tratto caratteristico del cantastorie basandosi su un'iconografia ripresa da fonti bibliografiche più che dalla diretta assimilazione e imitazione dello spettacolo tradizionale, (M), (G).
Si vuole approfondire ora il caso di Monaco che pur avendo conosciuto treppi di cantastorie pavesi, sceglie la soluzione del telo, anzi di più teli a seconda dello spazio disponibile, mutuandola da suggestioni derivate da stampe di cantastorie rinvenute nelle sue ricerche bibliografiche in Europa e in Italia. Certamente questo modello risponde alle sue esigenze sceniche di caratterizzare l'esibizione in senso spettacolare e rispecchia i suoi gusti in linea con le esperienze teatrali precedenti, dove l'elemento pittorico e musicale costituiva una forte componente dello spettacolo. I teli, dipinti dallo stesso Monaco, risentono del suo passato teatrale anche nello stile, infatti vengono prediletti i riferimenti all'arte contemporanea e sono da leggere in questo senso anche le stoffe da togliere e rimettere sui teli che diventano 'animati', con richiami alla concezione di opera d'arte in cui confluiscono vari materiali, ed effettivamente il telo non è più solo un insieme di disegni funzionali alla narrazione ma diventa prodotto artistico da conservare e ammirare anche avulso dallo spettacolo. In parallelo lo stile scelto per i disegni, anche se con citazioni artistiche sicuramente non colte dalla maggior parte del pubblico, rappresenta un esempio della tendenza dei cantastorie di trasformarsi rispetto al contesto in cui operano, in questo caso specifico in linea con le modificazioni avvenute in passato nei disegni sui fogli volanti, che prima di essere sostituiti dai dischi, hanno visto cambiare le loro illustrazioni per adeguarsi ai gusti del momento storico in cui erano distribuiti. Questo processo di trasformazione in Monaco sembra ritrovare una continuazione non nella evoluzione delle stampe in musicassette, ma nello stile dei suoi teli, che riprendono le trasformazioni in atto nell'iconografia dei fogli volanti.
Sempre per quanto riguarda gli elementi considerati (telo, bastone), si segnala che Gigli li ha ripresi, insieme all'uso della pedana, con la precisa volontà di inserirsi in una tradizione attingendo da fonti iconografiche antiche e precisamente da stampe cinquecentesche raffiguranti cantastorie. Il bastone in particolare oltre ad essere un ponte di unione con i cantastorie, nelle sue valenze sceniche oltre che simboliche, trova dei rimandi anche nel *cunto,* e del resto è proprio grazie al modello del cuntista Mimmo Cuticchio, che è iniziata per Gigli la formazione di contastorie. Si deve ricordare che per Cuticchio l'oggetto presente nelle mani, nel suo caso una spada, rappresenta oltre che un legame con il passato anche un elemento che lo collega alla storia narrata, scaricando la tensione e diventando elemento per coadiuvare visivamente la narrazione trasformandosi idealmente in altro;[460] è da notare che in Gigli oltre all'uso del bastone, assume questi valori scenici anche la sua abitudine a togliersi e a rimettersi il cappello.[461]
Per quanto riguarda l'uso del telo inoltre suscita attenzione il caso di Oriani che ha iniziato la sua esperienza in questo lavoro proprio a contatto con anziani cantastorie romagnoli, ma trovatosi da solo ha deciso di inserire nello spettacolo anche i cartelloni ed appunto il bastone per indicare i vari riquadri sul telo. La spiegazione può essere di tipo funzionale perché Oriani ha bisogno di mostrare quei disegni, in quanto sono opera dei bambini cui presenta lo spettacolo ed hanno la specifica funzione di costituire per i bambini il pagamento del biglietto per lo spettacolo: la scelta vuole comunicare il valore di uno scambio reciproco basato sulla messa a disposizione dei propri talenti e non semplicemente del denaro.
Un'altra riflessione è doverosa e si basa sul fatto che i cantastorie oggi frequentando i vari festivals e rassegne incontrano gli ultimi esponenti della tradizione siciliana, che appunto utilizzano il telo; probabilmente ne possono ricevere suggestioni e nel contempo attrazione per la forma maggiormente scenografica e adatta per un pubblico abituato per la presenza dei media a vedere immagini più che ad ascol-

tare.
Incide anche, per i nuovi arrivati, l'esempio di altri cantastorie, anche non inseriti nella tradizione, così la Pischedda, dopo aver partecipato per la prima volta al festival dei nuovi cantastorie di Castelfiorentino senza nessun tipo di elementi scenici, in poco tempo ha strutturato spettacoli in cui compaiono cartelloni con stoffe attaccate tramite velcro: una modalità vista nell'esibizione di Monaco e sentita particolarmente adatta alle sue canzoni di contenuto medievale per ricreare un ambiente misterioso e con finale a sorpresa. Insieme sono da notare anche innovazioni personali in altre sue esibizioni, come l'uso di un rullo di stoffa inserito in una struttura di legno a forma di torre e definita televisione viaggiante, altro esempio di evoluzione dell'antico cartellone nell'era mass-mediatica.
Un caso particolare è costituito invece dalle scelte di Felice e Celina che inizialmente hanno utilizzato tabelloni a quadri per imitare i cantastorie presenti nei raduni patrocinati dall'A.I.CA., ma la forma a poco a poco si è evoluta ed oggi in una sola storia rimane il telo, costituito però da un rullo di stoffa. In tutta l'esibizione trionfa invece la presenza dei *muppets* mossi da Celina sopra l'organo di barberia, per il cui uso sono sicuramente state utili le suggestioni avute durante i loro itinerari in Europa dove l'uso dei pupazzi è un tratto comune a molti artisti di strada.
L'assenza di telo e la presenza di muppets si segnala anche nello spettacolo della Kibel, anche se la vera coreografia è data dai continui cambi di costume e di oggetti di scena a seconda dei brevi numeri che compongono l'esibizione: incide in questo caso l'esperienza avuta con lo spettacolo di cabaret *KibelKabarett* portato per un anno in vari locali. Bisogna sottolineare anche un altro punto di riferimento in Dario Fo che nel clima post-sessantottesco ha recitato in spettacoli nelle case del popolo usando pupazzi, maschere, marionette, canzoni. Per un confronto più puntuale soprattutto è da ricordare di Dario Fo la *Grande pantomima con pupazzi piccoli e medi*[462] in cui in una serie di quadri staccati si contrapponeva il proletariato al potere politico: nello spettacolo vi era anche un grande pupazzo travestito da Arcangelo Gabriele con la faccia della Democrazia Cristiana e con l'elmetto da poliziotto ed il manganello. Affiorano dunque punti di contatto con *La giullarata dell'Arcangelo Gabriele* dove la Kibel è travestita da Arcangelo Gabriele con elmetto da motociclista ed inoltre, sempre in linea con altra produzione di Fo affronta in modo satirico il tema della religione.[463]

Le fasi dello spettacolo.

Nelle varie fasi, che si succedono ciclicamente, confluiscono una miscellanea di elementi musicali, visivi, verbali, relazionali costanti e improvvisati e di questi complessi rapporti si vuole ora vedere le dinamiche e le caratteristiche.
La durata di ogni esibizione dipende da vari elementi legati alla contingenza del tipo di contesto, di pubblico, ma in generale si tratta di spettacoli brevi per facilitare il ricambio della gente.
Per quanto riguarda il campione esaminato si possono elencare i seguenti dati indicativi: 10-15 minuti (K), (F e C), (O), (P); 30 minuti-un'ora, nel caso di spettacoli maggiormente strutturati (P), (O); 15-30 minuti (G), un'ora e mezza di spettacolo su palco con intervalli (MZ).

1) PRIMA FASE:

per radunare il pubblico intorno a sé la strategia più comunemente usata consiste nel suonare dei brani musicali allegri, accompagnandoli da frasi di richiamo anche in rima (MZ), (M), (G). Si tenta di richiamare l'attenzione anche con la sola presenza, fatto che risulta estremamente facile quando ci si esibisce in contesti dove il pubblico si è riunito appositamente per assistere allo spettacolo (O) o per chi si presenta con molti oggetti e particolari che suscitano interesse (F e C), (P),(K), magari usando l'accor-

tezza di iniziare con i brani numeri più accattivanti o anche richiamando i passanti. Le modalità sono sostanzialmente simili a quelle tradizionali, richiedendo maggiore o minore impegno a seconda del tipo di contesto e di pubblico: negli anni ottanta per esempio Callegari ha dovuto ricorrere a trovate accattivanti per far avvicinare il pubblico nelle piazze sempre meno interessato ai cantastorie come il rivolgersi a due topolini immaginari per farli uscire da una scatola assicurando alla gente che "uno suona il violino e l'altro la chitarra".[464]

Una differenza rispetto alla tradizione si coglie nell'approccio di Monaco che all'interno di uno spettacolo all'insegna della ricercatezza verbale sceglie a volte di far avvicinare i passanti accompagnando un monologo con il suono dell'organo di Barberia:

Udite! Udite! Dopo aver girato per tutto il mondo conosciuto ed esplorato paesi ancora senza nome, dopo aver viaggiato in tutte le otto direzioni del globo terracqueo, dopo aver parlato con gente di ogni razza e colore, dopo aver scalato le montagne più alte e impervie, dopo aver percorso i deserti più aridi e sfidato le foreste più impenetrabili, dopo aver navigato sopra tutti gli oceani ed essere sceso in tutti gli abissi, dopo aver studiato, sperimentato e ricercato in ogni angolo della terra le più incredibili e fantastiche meraviglie, dopo aver conquistato ogni più antico, leggendario e misterioso segreto della natura universale, giunge qui tra voi l'ultimo dei cavalieri erranti della parola: il cantastorie. [465]

E' evidente che una scelta simile lo differenzia dalla generale tendenza odierna ad usare brevi frasi e lo ricollega ai *vanti* giullareschi, monologhi che precedevano lo spettacolo allo scopo di sbalordire il pubblico con l'elenco e l'ostentazione di innumerevoli abilità.[466]

2) SECONDA FASE:

La fase centrale e maggiormente dilatata dell'esibizione avviene durante il canto della storie.[467]

La musica durante lo spettacolo rimane in secondo piano rispetto agli altri elementi (contenuti, relazione con il pubblico, scenografia...), infatti è il mezzo scelto per veicolare i testi ed diventa supporto per le parole, mettendole in risalto. E' da notare che soprattutto dove la preparazione musicale è più forte o dove vi è stata anche una certa esperienza in gruppi musicali di strada, affiorano brani musicali che intervallano le strofe e che si notano per quantità e qualità (F e C), (O), (P).

Nel momento della narrazione si nota una grande attenzione all'elemento visivo dato dagli oggetti di scena. Felice e Celina rappresentano certamente l'esempio più evidente dove gli strumenti musicali, gli oggetti e i vari pupazzi azionati da Celina dialogano con Felice, con il pubblico e introducono le storie accompagnando con i loro movimenti la narrazione. Il ritmo narrativo è molto sostenuto e le storie si succedono con estrema velocità.

La differenze formali rispetto ai cantastorie tradizionali sono qui molto evidenti ed il confronto risulta ancora più chiaro quando le tematiche affrontate sono simili. Si prenda quindi a titolo esemplificativo *La gallina viaggiatora,* canzone di Felice che racconta il viaggio in bicicletta di una gallina verso la Francia: in esso si ritrova il filone della bicicletta, comune nel repertorio padano tradizionale[468] sia con testi dedicati ai campioni del ciclismo,[469] sia con canzoni satiriche a doppio denso[470] oppure riguardanti tradimenti coniugali[471] o competizioni elettorali.[472]

L'esecuzione dei testi tradizionali basa la sua forza semplicemente sulle parole del testo e sulla personalità del cantastorie; nel caso di Felice e Celina si sente l'esigenza di creare un forte supporto visivo per il testo mediante una piccola struttura meccanica che azionata da Celina fa muovere una bicicletta su cui si affollano via, via, gli animali di stoffa protagonisti della canzone.

L'esigenza di creare un riscontro visivo vale anche per le forme di esecuzione scelte dalla Kibel e dalla Pischedda, anche se quest'ultima, pur servendosi di una precisa scenografia, ha attenzione a creare un'esibizione caratterizzata da un ritmo pacato, da atmosfere fiabesche in cui la gente soprattutto possa

ascoltare le sue storie.[473]

Un esempio ulteriore è offerto da Monaco i cui testi avulsi dall'esibizione perdono la dimensione di orrore che invece si vive durante lo spettacolo. Si veda *La sepolta viva*, una delle storie più ad effetto sul pubblico in cui al racconto commovente della malattia di una fanciulla e della sua sepoltura segue un'atroce scoperta così descritta: "Scoperchia la bara, un grido d'orrore 'l'han sepolta viva'/Lei non era morta, o che cosa atroce viva seppellita".[474] Il sussulto che corre tra gli spettatori in questo punto non è dovuto solo alle parole pur dense di evocatività, ma è supportato dall'azione di Monaco che stacca il velcro dalla parte centrale del cartellone mostrando la sagoma di una bara con una bambola di stoffa dal vestito bianco abbondantemente sporco di vernice del colore del sangue.

Anche i testi dei cantastorie tradizionali offrono molteplici esempi di storie crudeli che suscitano pure commozione, ma il sentimento era provocato dal tipo di contenuto, senza altri artifici che invece oggi Monaco ritiene necessari per attrarre i passanti ormai abituati dai media ai racconti truci.

In Gigli invece a volte si assiste al percorso contrario ed il telo è solo evocato e fatto immaginare attraverso le parole del racconto, ma è da considerare comunque che Gigli è fondamentalmente un 'contastorie' e la sua abilità di consiste proprio nella capacità di affascinare il pubblico attraverso le parole, mentre la pedana e il telo non hanno particolari funzioni spettacolari, ma creano e delimitano lo spazio scenico in cui si muove e collegano il raccontatore ad una tradizione precisa.

Per quanto riguarda la tecnica di far immaginare il telo è da ricordare anche un cantastorie siciliano della prima metà del Novecento, un certo Giuseppe Schiera, che si esibiva davanti ad un cartellone diviso in quadri completamente vuoto: "nessuno dei presenti si stupiva per la mancanza delle immagini, [...] e ciascuno poteva immaginare negli inesistenti riquadri le scene descritte dal cantastorie".[475]

Nei due cantastorie che tra l'altro sono gli unici ad esercitare il mestiere solo nel tempo libero, vi è l'esecuzione con maggiore vicinanza rispetto alla tradizione: Oriani secondo il modello consueto canta la storia indicando i vari disegni e Mazza canta senza nessuna coreografia. Le ipotesi relative a questo fatto sono rintracciabili in una maggiore vicinanza alla tradizione da parte loro per la frequentazione dei cantastorie più anziani, ma del resto questo fattore li accomuna a Felice e Celina che invece ricercano forme più originali; un'altra spiegazione da unire alla precedente consiste nel considerare la scelta dovuta sia a gusti personali sia al contesto di fruizione che per entrambi riguarda ambiti definiti in cui si trovano categorie precise (anziani e bambini), a cui ritengono adatto il tipo di spettacolo scelto. Il fatto che il mestiere di cantastorie non costituisca la fonte primaria del loro guadagno non sembra essere la causa dell'adeguamento a modalità tradizionali in quanto vi sono comunque innovazioni e ulteriori ricerche formali. [476]

Riassumendo si può dire che i vari tipi di esecuzione includono modalità che possono invitare sia all'ascolto che alla visione dei brani: nel campione esaminato prevalgono gli esempi che testimoniano un'attenzione particolare a commentare visivamente la storia, anche se a parole invitano all'ascolto, come il caso di Monaco che inizia dicendo: "Udite! Udite!".

L'elemento verbale però conserva una sua costante presenza all'interno dello spettacolo odierno, infatti la parola non trova infatti la sua collocazione solo nei testi dei brani, cantati o raccontati, ma anche in altri momenti. Le frasi per far avvicinare la gente, per introdurre le storie, per dialogare e discorrere con il pubblico diventano l'occasione per evidenziare che la capacità comunicativa rimane un elemento caratterizzante il cantastorie: l'arte verbale risulta parte integrante dell'esibizione, strumento di relazione con il pubblico insieme agli altri elementi spettacolari.

La parola si articola in battute a partire da spunti dati dal contesto e dai fruitori come può essere un vestito particolare, un'espressione di un passante oppure compaiono frasi autoreferenziali con cui i cantastorie commentano i propri movimenti o anche il proprio aspetto.

Il pubblico viene richiamato quando disattento o frettoloso, anche servendosi di stili particolari all'inse-

gna della gentilezza (P) e dell'umorismo (MZ).
Per stupire ed attrarre viene usata ricercatezza verbale (M), o la parola nelle sue accezioni scurrili (K).
Al pubblico ci si rivolge per coinvolgerlo attivamente nello spettacolo facendolo cantare, applaudire (MZ), chiamandolo per aiutare a svolgere il telo dipinto (P), ponendo domande per farlo riflettere (O), (MZ) o per farlo sognare (P).
E' da sottolineare che anche nei momenti di dialogo è sempre il cantastorie a condurre il discorso ed il pubblico si limita a brevi risposte, monosillabi, ad espressioni divertite o stupite; durante lo spettacolo nella maggioranza dei casi non interessa far esprimere opinioni o ricevere una risposta ma semplicemente coinvolgere lo spettatore nell'evento, stimolare la sua attenzione.
Le frasi rivolte alla gente sono in genere brevi, frantumate da domande, spesso si risolvono in formule fisse magari in rima, nel caso si voglia comunicare particolari messaggi assumono la forma di brevi commenti.
Nel caso di Mazza e Oriani si ritrova una maggiore componente verbale: vi è l'uso di lunghi monologhi chiamati scherzosamente 'filippiche' (MZ) oppure un dialogo con il pubblico dopo lo spettacolo (O).[477]
In entrambi la tendenza al dialogo è riconosciuta come componente che li assimila alla tradizione[478] ed è interessante notare che questa tendenza a dilatare la relazione verbale con il pubblico si avverta proprio dove vi è il minore ricorso agli elementi visivi durante l'esibizione. Si può quindi ipotizzare o una semplice coincidenza o un'effettiva relazione inversamente proporzionale tra l'ottimizzazione dello spettacolo ed il tipo di rapporto con il pubblico.
Gigli rimane un caso a sé in quanto non interrompe i racconti per rapportarsi direttamente con la gente, ma anche come narratore trova il modo di coinvolgere facendo divenire parte della narrazione gli eventi esterni, trasformando a suo favore le azioni di disturbo e trasportando anche fisicamente sulla pedana eventuali bambini presenti.

3) TERZA FASE:

L'ultima fase dello spettacolo offre altri spunti per esaminare il ruolo della componente verbale e compiere confronti con il passato.
Come per i cantastorie tradizionali la vendita rimane una fonte di guadagno, un biglietto posticipato. Oggi la situazione è più complessa per due fattori: i cantastorie cantano quasi sempre con un cachet fisso ed inoltre per alcuni è attività affiancata al loro lavoro principale. In questo modo si viene a perdere lo scopo primario della sua esistenza, la funzione che affinava l'inventiva per ottenere il guadagno della giornata, come dimostra l'esempio del "treppo" di Callegari, che utilizzava ogni espediente per convincere il pubblico a comprare.[479]
Eppure anche oggi vi è la tendenza a mantenere la presenza della vendita o almeno dello scambio di oggetti, con modalità e funzioni diverse.
In primo luogo tale mantenimento rappresenta un collegamento alla tradizione dei cantastorie che appunto a partire dall'invenzione della stampa hanno venduto fogli volanti poi diventati libretti, musicassette, merce varia, per attrarre maggiormente all'acquisto. Oggi gli articoli proposti sono in gran parte musicassette (F e C), (G), (P), (MZ),[480] testimoniando la validità della trasformazione messa in atto negli anni passati in rapporto al gradimento del pubblico; dove non vi è la musicassetta compare merce varia come i burattini a dito (K).[481] Rimangono anche stampe varie: i testi sono dati attraverso libretti e libri, (F e C), (G), in fogli arrotolati (MZ), stampati sui fogli interni delle musicassette (P); vi è anche la ricomparsa degli oroscopini della fortuna in omaggio alla tradizione e al consenso popolare (F e C).
Tramite l'associazione, i cantastorie in passato hanno ribadito con forza la differenza rispetto i questuanti o i semplici cantori che chiedono senza offrire nulla in cambio e dunque mendicano elemosina;

la mancanza della vendita ed il semplice contenitore per le offerte dei passanti è invece una modalità tipica dei buskers, che anche per questo motivo solitamente si limitano ad eseguire i loro pezzi senza dialogare o rivolgersi al pubblico se non con brevi battute. Dunque il recupero della vendita rappresenta oggi un modo per essere considerato cantastorie al di là di altre differenze formali e questo viene avvertito con consapevolezza da Gigli nel momento in cui si confronta con modelli passati: "Ho la pedana, il telo, vendo."[482]

Oltre a questo, rappresenta sempre un'integrazione economica e tramite la distribuzione di stampe varie vengono lasciati recapiti che permettono ulteriori contatti.

Non mancano pareri discordi. Felice spera vi sia sempre in futuro il mantenimento della vendita perché è l'unico modo in possesso al cantastorie di lasciare qualcosa di concreto come ricordo del suo incontro.[483] Un'opinione che risulta in contrasto con il pensiero di Mazza amareggiato proprio perché "alla gente bisogna dare qualcosa"[484] per attrarre la sua attenzione, ma è da notare che Mazza non vende, distribuisce oggetti per cui evidentemente il senso del gesto è stato svuotato del suo significato originario, rimanendo solo il ruolo di coinvolgimento fine a se stesso.

La mancanza della richiesta di denaro accomuna Mazza e Oriani. Oriani infatti riceve dai bambini i loro disegni e volutamente non soldi per abituarli a scambi basati sull'offerta reciproca dei propri talenti. La scelta in qualche modo è resa possibile anche dal fatto che i due cantastorie hanno un altro lavoro: questo evidenzia che chi è cantastorie di professione considera l'ultima fase del treppo un reale momento di guadagno, recuperando spontaneamente il senso della tradizione.

Risulta quindi che i cantastorie del campione esaminato prevedono un momento dedicato allo scambio con il pubblico di oggetti con o senza richiesta di soldi. L'unica eccezione è Monaco che appoggia un contenitore sull'organo lasciando la possibilità di un'offerta libera, recuperando lo stile dei buskers assimilato nelle sue frequenti tappe all'estero: in Italia non pone nemmeno il contenitore perché teme che la gente intimorita da richieste di denaro non si avvicini e paradossalmente questo fa notare come attraverso modalità opposte si voglia sempre ottenere lo stesso scopo di far avvicinare il pubblico, per ricevere se non soldi almeno attenzione; per chi ha anche un fine educativo l'attenzione del pubblico significa in potenza l'assimilazione dei messaggi proposti.

L'invito rivolto al pubblico per indurlo a contribuire economicamente o per consegnargli gli oggetti avviene perlopiù tramite frasi fisse, in rima, utilizzando contenitori tipici come la custodia di chitarra aperta (P), (F e C), o originali come un ombrello colorato capovolto (K). La Pischedda approfitta del momento anche per sottolineare un tema già caro ai cantastorie tradizionali e ribadito dal cartello che espone sulla custodia della chitarra: "qui si fa musica non elemosina".

I momenti in cui avviene la richiesta sono determinati dall'osservazione dei potenziali clienti e per ottenere il massimo ricavato presuppongono che il cantastorie risulti essere emozionalmente legato al pubblico ed insieme abbia la percezione di quello che può accadere. In genere si evidenzia la coscienza di avere più fluido della gente che è di fronte, per esempio Monaco dice: "io posso fare quello che voglio" ed ancora: "la gente la abbindoli quando vuoi".[485]

Anche Gigli parla di un giocare e contemporaneamente dell'usare la forza con il pubblico, concetto ripetuto anche dalla Kibel: "Devi fare un po' un colpo al cerchio, un colpo alla botte per tenere tutti sotto controllo".[486]

Felice cerca un contatto diretto con il pubblico convinto che il successo dello spettacolo dipenda da questo rapporto, precisamente afferma che vuole "guardare negli occhi"[487] chi ha di fronte, una modalità che trova corrispondenza anche lessicale con le affermazioni di Callegari, un cantastorie tradizionale: "Io li domino, sono catturati, li domino con gli occhi, con la forza".[488]

Queste tecniche trovano il loro scopo ultimo nella vendita finale supportata in genere da un imbonimento che tradizionalmente rappresentava un discorso avente lo scopo di convincere la gente a comprare. In

passato il cantastorie usufruiva di tutte le doti dialettiche e personali a disposizione, invece nel campione esaminato dei nuovi cantastorie vi sono solo due casi che mostrano un imbonimento più articolato tale da permettere un confronto con la tradizione.
Si osservi l'imbonimento tipo di Gigli:
"Signori e signore, visto che sento che le mie favole vi piacciono vi dico che cosa farò solo per voi in maniera eccezionale questa sera, vi darò il libro non per guadagnarci, ma solo per lasciarvi un ricordo, un'immagine di me e anzi avete una grossa occasione di comprarlo a costo di stampa."[489]
Si possono ritrovare in questo esempio, anche se con caratteristiche di maggiore sinteticità, degli elementi tipici degli imbonimenti tradizionali:[490] vi è la presentazione di se stesso come un benefattore che compie un atto a vantaggio di chi lo ascolta, inoltre sono evocati intorno alla merce valori positivi e sentimenti.
Si confronti questo brano di un imbonimento tradizionale di Callegari: "vorrei dare senza far pagare niente a nessuno, una scatola [...] con un grande ricordo del papa Giovanni [...]".[491]
Ed ancora si veda un altro esempio della tradizione in cui compare nuovamente, come in Gigli ed in Callegari, il legame tra la merce data e il suo valore di ricordo: "Perché io ho portato quei libri lì? Perché è un ricordo che rimanga nella storia. Perché ho portato quelle cassette? Perché sono cassette che rimangano nella storia."[492]
Un altro elemento che caratterizza i discorsi tradizionali, al confine con la ciarlataneria, è la dialettica dell'inganno che può manifestarsi con l'offerta di merce che non mantiene i requisiti promessi, una modalità riproposta appunto da Monaco nella sua rievocazione storica de *Il ciarlatano.*[493] Per un esempio del vanto della merce si può ricordare l'esempio di Callegari, estraendo il brano proposto dal suo lungo elogio della merce in vendita:
Questa è la vera...ssst...l'autentica, l'originale madonna di Lourdes, montata su trecentoventicinque maglie ed è stata cesellata con le settantadue rose alla grotta del santuario. Il metallo molto in uso in Spagna e in Francia, lo si chiama scalzo di pepita, ceppo, zocco, imiloro, autentico, originale con galvanoplastico [...]."[494]
Una tecnica che rivela la sua enorme differenza rispetto alla moderna incisiva e breve dichiarazione della Kibel, che si rimette alla libertà decisionale della gente, usando solo la strategia della lode rivolta al pubblico per la sua attenzione: "Grazie siete molto bravi e se qualcuno volesse acquistare un burattino a dito in ricordo di Laura Kibel, per la prima volta qui a Santarcangelo...a disposizione."[495]
Nelle esibizioni attuali la componente della vendita ingannevole si è fortemente persa, rimane invece la dialettica tesa a persuadere il pubblico, ovvero l'uso di una parola che confonde e che convince anche senza una effettiva corrispondenza con la realtà; dice la Kibel: "Vediamo se è il caso di continuare, [Guarda dentro all'ombrello] Eh sì, è il caso di continuare. Bene, visto il calore con cui mi state gratificando anche se siete pochi, continuiamo", presentando un discorso dove al pubblico sfugge la linea di demarcazione tra l'ironia e il reale ringraziamento perché non sa effettivamente il contenuto visto dalla cantastorie.
Ha un ruolo anche la tecnica di far credere al pubblico che un fatto stia avvenendo per convincerlo a fare altrettanto, situazione che come caso limite prevedeva in alcuni treppi tradizionali la presenza del *saraffo*, cioè della persona che inizia per prima a comprare.
Per la tendenza di far presumere al pubblico la presenza di possibili compratori si vedano le parole della Kibel: "Alzate la mano, mano sul cu...ore, eh insomma, dove si tengono le cose più preziose. Ecco lì in fondo hanno capito",[496] e le si confrontino con quelle di Callegari: "Chi ha intenzione mi alzi la mano, su le mani...uno, due, tre, quattro, cinque, sei...".[497]
Concorre a convincere il pubblico anche la presenza dell'elemento patetico, usato con valenza improbabile e stereotipa dalla Kibel, pur lasciando aperto per gli spettatori il margine di dubbio sulla veridicità

dell'affermazione:"Grazie, vedo che state facendo una gara di solidarietà. Tutto ciò mi consente di mantenere una famiglia povera e numerosa...la mia."
Callegari invece sfrutta in modo pieno la commozione della gente: "[...] ve lo do perché lo date a un ammalato che tanto ha bisogno[...]", e sollecita i sentimenti "Io non so se voi lo sapete, ma il cantante Tajoli cammina con due bastoni. E' vero per piacere quello che dico, o sono un bugiardo? Dato la sua grande infermità, Tajoli è il più grande ammiratore di questo santuario [...]."[498]
E' interessante notare queste somiglianze soprattutto pensando che avvengono in Gigli e nella Kibel, due cantastorie lontani dalle modalità esecutive tradizionali. Il loro imbonimento però, rispetto all'esempio offerto da Callegari è caratterizzato da una maggiore sintesi, mentre il cantastorie pavese si dilunga in un lungo discorso che lo avvicina alla tradizione dei ciarlatani.
Il paragone diventa ancora più significativo confrontando le tecniche usate da Callegari con l'imbonimento di un giullare del XIII secolo. Si evidenzia in questo modo che il testo medioevale presenta una sintassi più complessa, che confida nel valore della costruzione verbale, mentre la presentazione meno curata di Callegari, poggia la sua forza nel suscitare reazioni emotive. [499]
Il paragone tra giullare, cantastorie tradizionali e nuovi cantastorie, mostra dunque una progressiva diminuzione delle capacità dialettiche, anche nel caso in cui vi siano imbonimenti più dilatati. La superiorità nella costruzione del discorso è dovuta al fatto che il giullare è parte integrante di una cultura di cui condivide le modalità orali, mentre la situazione odierna vede un venir meno delle caratteristiche legate ad una cultura orale ed i cantastorie non riescono più a trovare riferimenti di questo tipo nella cultura dominante.[500]
Ulteriori riflessioni merita il tema dell'improvvisazione che permea di sè ogni aspetto: gestuale, musicale, relazionale e anche testuale. Alcuni racconti e dialoghi infatti non sono scritti, esiste solamente un canovaccio, ma anche nel caso dei testi scritti vi è sempre un margine dato da possibili varianti occasionali.
Nei cantastorie intervistati la dimensione dell'improvvisazione è costante ed il fattore che la determina sono le occasioni date dal contesto.[501]
Per Gigli, come del resto per ogni attore, è l'interiorizzazione della storia a consentire una padronanza che permette di improvvisare. Anche Monaco evidenzia: "il mio spettacolo non è mai lo stesso anche se faccio le stesse cose", e l'improvvisazione investe non solo le singole azioni, ma anche l'ordine con cui si decide di concatenare i vari momenti dell'esibizione, come sottolinea Felice.[502]
Questa modalità li accomuna certamente alla tradizione che a sua volta per questi motivi è stata avvicinata alla commedia dell'arte, ma come per quest'ultima con improvvisazione non si vuole intendere spontaneità assoluta, ma semplicemente un adattamento di repertori predeterminati, coltivando l'arte di far sembrare inventato ciò che invece era premeditato. [503]
Un caso differente è rappresentato da Mazza dove, anche per sua esplicita dichiarazione, l'improvvisazione è dovuta in gran parte a doti personali di spontaneità che soccorrono il dilettantismo e la mancanza di prove.
Un'ulteriore componente è quella gestuale: nel complesso i cantastorie come in passato, eseguono il loro repertorio rimanendo fermi sul posto, magari accennando passi di danza, fatto dovuto in primo luogo alla presenza dello strumento che ostacola ampi movimenti ed inoltre anche alla presenza eventuale dell'impianto di amplificazione. Rimangono una costante le modulazioni della voce, le espressioni del volto, con cui maggiormente esprimono gli stati d'animo relativi al contenuto dei brani. Durante il racconto di storie o comunque quando cessa la musica ed iniziano a parlare con il pubblico, i cantastorie mostrano in alcuni casi accenni di mimica (K), (P), (O) ed in altri anche una maggiore tendenza a muoversi nello spazio a loro disposizione (G), (M).
E' da notare che in molti casi non si tratta di attori o di musicisti professionisti, ma si nota comunque più

che in passato la tendenza a cercare, relativamente alle capacità individuali, una buona qualità della forma con cui si presentano. Per attrarre la gente si ricerca infatti originalità dello spettacolo, valorizzazione delle proprie capacità musicali o vocali confidando nelle doti naturali o anche nella frequentazione di scuole specifiche.
Per Monaco e soprattutto per Gigli vi è un distacco più netto dalle modalità della tradizione in quanto su di loro hanno influito le esperienze teatrali precedenti permettendo loro di disporre di una maggiore plasticità dei movimenti e delle posture del corpo, di avere una padronanza dello spazio in cui si muovono e un uso sapiente della voce, della gestualità, delle pause narrative. Gigli precisa che le esperienze passate più che per particolari tecniche gli sono servite soprattutto per possedere la capacità di agire di fronte ad un pubblico per un tempo prolungato, anche se nel suo caso si avverte a tratti la cadenza ritmata tipica dei cuntisti.
I cantastorie perlopiù autori dei testi e delle musiche, sono anche registi della loro esibizione, i movimenti possono essere studiati e vi sono precisi esempi di prove per ottimizzare lo spettacolo (P), (F e C), (K), (G), soprattutto dove vi è la necessità di coordinare i vari elementi (F e C). Vi sono esempi in cui si è attenti a non lasciare tempi morti tra i vari brani concatenandoli mediante l'utilizzo dell'arte verbale con battute o con monologhi improvvisati (P), (K)[504] o mediante l'utilizzo di oggetti di scena (F e C). Ma vi è anche un'esempio di tendenza nettamente opposta rappresentata da Mazza che si definisce "un dilettante", con esibizioni spontanee, senza alcun tipo di prove o di accorgimenti registici.
Da notare inoltre che nel caso di Oriani e di Mazza la parola comunicata a volte diventa una parola letta al pubblico attestando un'abitudine rintracciabile anche nei cantastorie tradizionali, segno di mancanza di professionalità ma anche sintomo di una mancata abitudine a memorizzare. Anche Monaco e la Pischedda hanno davanti a loro un libro dei testi ma con funzione più scenografica che effettiva.
In definitiva questo confronto della forma spettacolare rispetto alla tradizione, rende difficile tracciare uno schema delle principali analogie e differenze in quanto non vi è omogeneità all'interno del campione esaminato.
I cantastorie che oggi esercitano il mestiere, mostrano come si è visto un'esibizione che attinge a vari ambiti con grande libertà, improponibile per chi invece appartiene alla tradizione. Gli elementi che introducono derivano dalle esperienze personali precedenti in ambito teatrale, musicale, professionale. Non si può comprendere per esempio l'attitudine pedagogica di Oriani senza pensare al suo lavoro di educatore, come non si può cogliere il senso dei ritmi blues di Felice senza far riferimento alla sua ancora attuale attività in un gruppo musicale di strada.
Per quanto riguarda i modelli di riferimento oltre ai contatti con la tradizione dei cantastorie, che fornisce un esempio soprattutto di tipo relazionale, vi sono voluti rimandi ai menestrelli, ai cuntisti, ai trovatori, ai cantautori.
E' da osservare inoltre che le origini dello spettacolo di piazza e di strada si perdono nei secoli, nel tempo ha presentato aspetti multiformi e nella sua generalità presenta molte analogie e rimandi possibili tra le sue varie forme.
Ed è proprio l'eterogenea e attualmente attiva schiera di artisti di strada a fornire ai cantastorie dei modelli, da cui vengono recuperate per imitazione alcune componenti, come può essere l'uso dei pupazzi o un certo modo di vestire. E' da notare inoltre che per certi versi alcuni elementi che caratterizzano gli artisti di strada in senso generico, risultano una costante anche per i cantastorie tradizionali, come per esempio l'utilizzo di tecniche per radunare il pubblico e indurlo a comprare, ed è evidente che questo aspetto rende difficile tracciare dei limiti di demarcazione tra le categorie. A rendere simili è certamente la necessità data dal particolare contesto di lavoro, che impone di fermare ed interessare i passanti, a questo proposito Eugenio Barba notava che la differenza tra teatro di strada e spettacolo borghese consiste nel dover catturare l'attenzione di chi non ha ancora pagato.[505]

Il quadro è quindi eterogeneo, senza differenziazioni geografiche, con tendenza al dilettantismo e al professionismo, con risultati qualitativamente variegati all'interno della stessa esibizione. Il punto d'incontro però esiste e si trova riassunto nelle parole di Felice che evidenzia l'esistenza di "rapporto umano che compensa eventuali imperfezioni"[506] e subordina quindi il lato estetico a quello relazionale, che al di là delle differenze rimane una costante dei cantastorie.

Come ulteriore osservazione si può aggiungere che i cammini dei nuovi cantastorie mostrano un punto in comune nella continua disponibilità all'evoluzione soprattutto formale: "non è un lavoro scritto, ma te lo devi inventare, è una scommessa"[507] dice Felice che si pone il problema del come raccontare e si sente ancora in ricerca. Questa tendenza si coglie anche nei tre diversi tipi di spettacolo elaborati dalla Pischedda ed i cambiamenti attuati nelle forme del suo spettacolo pur essendo cantastorie solo dal 1992.

I modelli e i vari mutamenti compiuti hanno quindi un denominatore comune nell'attenzione al contesto di fruizione. Dice ancora Felice: "Tu puoi essere forte quanto vuoi dentro di te, ma se la gente non ti segue..." e lo esemplifica con la sua stessa esperienza di iniziale ripresa letterale della tradizione con telo e fatti di cronaca, poi mutata perché non gradita al pubblico; ha invece conservato gli oroscopini della fortuna che invece ancora attraggono il pubblico.

Anche quando si propongono brani che consapevolmente si avvertono di poca presa sul pubblico, come nel caso della Pischedda, si interviene inserendo canzoni più consone ai gusti.

Gli esempi che possono continuare attingendo dall'analisi precedente, dimostrano che la dinamica che guida le scelte è data dall'adeguamento naturale e voluto all'ambiente e al contesto socio-culturale specifico in cui il cantastorie opera, in vista di una rispondenza del pubblico.

Riassumendo, in questo momento storico le tecniche adottate per l'esecuzione dei brani, all'interno del succedersi ciclico delle fasi dell'esibizione, riguardano una ricerca soprattutto formale e si alimentano alla cultura dominante delle immagini, mentre viene posta in secondo piano la potenza evocativa della parola, perdendo anche una capacità dialettica basata su una sapiente costruzione verbale.

Rimane come punto saldo il modello relazionale della tradizione che si esprime con dialoghi, coinvolgimenti, offerta di merci, ma la parola, oltre che come coinvolgimento degli astanti, dove c'è volontà educativa viene utilizzata in virtù del suo contenuto, segnando per questa attitudine pedagogica un netto divario rispetto ai cantastorie tradizionali.

Problematiche relative ai contesti.

I cantastorie e i mass-media.

Il cantastorie per secoli è stato una delle rare fonti di notizie e di forme di spettacolo a cui la gente del popolo ha potuto accedere e pur mutando forme e contenuti a seconda delle situazioni e dei luoghi e degli stessi esecutori si è mosso all'interno di un contesto sostanzialmente favorevole:

[...] allora la gente dalla campagna andava al mercato o alla fiera, e in quel momento non era solo un incontro per comprare e vendere, ma era anche una giornata di divertimento: quanti aspettavano quella fiera, perchè poi potevano trovare non solo il circo equestre o qualche altra baracca, ma anche il cantastorie, il cantastorie che non faceva pagare l'ingresso, beh era lì, si accontentava anche se lo ascoltavano, chè molte volte non eravamo neanche ascoltati. [508]

Nel Novecento ha dovuto imparare a convivere con il mutato contesto socio-economico e con il progressivo affermarsi di una società dominata dai mass-media. Le trasformazioni in corso, in primo luogo l'avvento della televisione, lo ha posto in una situazione imbarazzante: la sua figura di "mediatore popolare" da sempre contiene in sé la formula spettacolare e informativa che distingue i moderni media

di cui dunque può essere considerato legittimo predecessore, i suoi eredi però sembrano suscitare le simpatie del pubblico offrendo prodotti maggiormente graditi. A questo proposito si vedano le prime riflessioni di fronte alla nascita del mezzo televisivo:
Sta arrivando anche da noi la televisione. E in giro si sente dire: non è il caso di preoccuparsi. Noi italiani siamo vivaci, indipendenti, individualisti: irriducibilmente piazziaiuoli. Non abbandoneremo certo le nostre piazze, le nostre strade, le nostre passeggiate per passare le sere davanti a quell'apparecchio.[509]
Eppure la televisione in particolare, contribuisce fortemente a modificare i modelli di socialità e nel corso del Novecento i cantastorie vedono diminuire progressivamente il pubblico.[510]
E' da aggiungere che il cantastorie tradizionalmente, a differenza dei cantori mendici, vende stampe varie tra cui il foglio volante che riporta i testi cantati durante l'esibizione assolvendo una funzione informativa: "poi la gente se lo rileggeva e per loro rappresentava il giornale, la radio, la televisione, tutto quello che c'è oggi".[511] A questo riguardo De Antiquis sottolinea: "Io la mattina scrivevo quello che era successo perchè la risorsa del cantastorie è sempre stata quella di scrivere i fatti che succedevano se, 'per fortuna' succedeva una disgrazia."[512]
Nei cantastorie attivi oggi c'è ancora la consapevolezza di questo ruolo rivestito dalla categoria in passato, e lo dimostra un imbonimento della Pischedda in cui ripercorre il percorso storico del personaggio, spiegando alla gente che un tempo il cantastorie è stato un autentico predecessore dei media:
Eh sì, dovete sapere che una volta i cantastorie andavano in giro, di paese in paese, di castello in castello e portavano le notizie, cantavano ciò che capitava negli altri castelli perché non esistevano i giornali né tantomeno la televisione.[513]
La stessa coscienza è evidente anche in altri che lo definiscono una delle poche fonti d'informazione presenti in passato (M), ma contemporaneamente "sorpassato da giornali e televisione che hanno copiato dalla figura del cantastorie". (F e C).[514]
Eppure dai mass-media che sono veicolatori di notizie, di opinioni, di immagini, di canzoni, i cantastorie odierni continuano ad attingere forme e contenuti che in parte influenzano le loro modalità di presentarsi al pubblico.
Bisogna menzionare il caso di Franco Trincale, un cantastorie che negli ultimi anni dopo un lungo periodo di assenza è tornato di nuovo a cantare nelle piazze i suoi testi che si alimentano delle vicende di tangentopoli. Riferendosi a Trincale, Gigli evidenzia il problema dato dalla qualità dell'informazione proposta affermando che il cantastorie può trovare un senso nel fornire commenti ai fatti, solo nel momento in cui il suo lavoro sia supportato da un'effettiva validità dei contenuti.[515] Anche Monaco risulta scettico sulla possibilità di diffondere notizie facilmente recuperabili e ritiene che se Trincale suscita interesse la ragione sia non tanto nei contenuti dei testi, quanto nel modo di proporli definito "folklorico".[516]
La ripresa di temi e contenuti dai media non è del resto nuova ai cantastorie ed è continuata per esempio da Monaco che alimenta a volte la sua produzione prendendo spunto da fatti della cronaca nera o da Felice che propone testi su tematiche attuali come l'inquinamento, la droga.
La produzione di Laura Kibel[517] è ricca di esempi appartenenti alla comune cultura televisiva, in particolare inserisce tra i brani musiche di pubblicità, la sigla dell'Eurovisione. Nell'*Odissea per ghironda* il cantastorie-narratore diventa un giornalista televisivo che presenta ai telespettatori lo sbarco di Ulisse ad Itaca in diretta e finge di parlare al telefono; Ulisse arrestato per accattonaggio dice "No, le manette no! C'è la televisione".[518] Altri esempi giungono dal canto che si finge intonato da Ulisse per Penelope detto di Mogol, Panzeri, Pilati, Dalla, Morandi e le cui battute conclusive sono: "più che una gita è stata un'Odissea, perché viaggiavo senza l'Alpitour!".[519]
Nella ricerca della forma ottimale con cui presentare il proprio spettacolo, Felice e Celina hanno optato

per un forte supporto visivo alle canzoni costituito da muppets e per una presentazione di brani brevi, ben concatenati, caratterizzando lo spettacolo con un sostenuto ritmo narrativo.
E' da notare che ricollegano questa loro scelta all'esperienza di telespettatori[520] e non stupisce questa associazione, anche il cantastorie infatti, come la televisione condivide la necessità di mantenere costante l'interesse di chi guarda persuadendolo a non allontanarsi in un caso o a non cambiare canale nell'altro. Nel medesimo tentativo di impedire al pubblico di distrarsi, Monaco adotta la tecnica del continuo movimento e proposte formali accattivanti come i cartelloni che chiama "animati", anch'essi predisposti per aumentare il senso di dinamismo d'insieme: la sua ricerca trova il suo punto di riferimento ovviamente in quella spettacolarità che fa parte ormai del quotidiano perché "la gente è abituata a vedere luci e lustrini".[521]
Queste scelte sono da ricondurre quindi al tipo di contesto in cui operano, legato fortemente ai mass media ed alla spettacolarizzazione del quotidiano, per cui avvertono in modo spontaneo che servono elementi spettacolari per essere presi in considerazione: "ti devi far vedere e uno per farsi vedere fa tutto" precisa la Kibel.
Precisa ancora Monaco:"la gente è anche quella dell'azienda, quindi si deve tenere conto dei nuovi modelli culturali"; le scelte da adottare non risultano in realtà difficili in quanto essi stessi rispecchiano la sensibilità dell'epoca, così l'esperienza di telespettatore di Felice che lo porta a scegliere una determinata forma è la stessa che probabilmente porterà la gente ad apprezzare la forma scelta.
Non si deve però dimenticare che al di là dei modelli televisivi la ricerca di una forma che catturi il pubblico e non lasci tempi morti è una necessità tipica di chi è intrattenitore di professione e per rimanere tra i cantastorie, la si ritrova certamente anche nella loro tradizione, per esempio ancor prima che la televisione nascesse preferivano avere di fianco un compagno di lavoro per ovviare a questo inconveniente soprattutto nel momento del "cappello".[522] Questa precisazione doverosa non elimina però il fatto che il ritmo del narrare abbia avuto in generale nei cantastorie odierni un incremento di velocità presumibilmente ricollegabile al modello televisivo[523] anche quando non vi è un esplicito riferimento, come nel caso della Pischedda che comunque parla della necessità di non lasciare tempi morti tra i vari brani o come per Mazza che recentemente ha deciso di affiancarsi un altro cantastorie per garantire all'esibizione un ritmo più variato.
La linea di collegamento tra i cantastorie e i media non è a senso unico, in quanto i media hanno dimostrato nel tempo, interesse per questi personaggi e hanno dato loro nuova voce.
Il chiaro segnale della potenza dei media nel diffondere le notizie e dunque anche promuovere i cantastorie, è stato subito evidente ricordando le forze promotrici del primo raduno di cantastorie svoltosi nel 1954; tale evento ha trovato infatti i suoi presupposti nella riunione di cantastorie, organizzata poco tempo prima da De Antiquis con lo scopo di decidere la direzione in cui l'A.I.CA. avrebbe dovuto muoversi, ma è stato poi possibile per la presenza a quella riunione della stampa e la successiva pubblicazione di un articolo che, sebbene di poche righe, ha suscitato l'interesse di chi ha avuto i mezzi per organizzare e promuovere concretamente iniziative a favore della categoria.[524]
Il cantastorie da portatore di notizie diventa in questo modo a sua volta notizia ed il fenomeno appare più evidente con la presenza della stampa e anche delle telecamere, ai raduni annuali dei cantastorie. In special modo è da ricordare che l'organizzazione del festival di Pelago ha investito anche economicamente per assicurarsi la presenza di molta stampa anche nazionale, mirando ad ottenere la promozione dell'arte di strada.[525]
La presenza della televisione o comunque delle videocamere nei raduni, inoltre si presta ad un'altro tipo di considerazioni poiché creano un elemento nuovo con cui i cantastorie devono rapportarsi durante lo spettacolo o non considerandola o interagendo con esso; un'esempio di modalità in questo secondo senso è fornito da Adriano Callegari in un treppo nella fiera di Santarcangelo, dove la telecamera diven-

ta a sua volta uno del pubblico cui ogni tanto il cantastorie si rivolge: "attento a non spaccarsi l'obiettivo"[526] oppure fingendo di non accorgersi dell'elemento estraneo, ma rivelando con le parole un preciso stato d'animo: "Qui è televisione, quello che dico adesso si sente in tutta Italia quindi devo stare attento a quello che dico".[527] Rimane da osservare che la presenza delle telecamere è a tal punto limitata che non offre spunto ad ulteriori considerazioni.
La presenza dei cantastorie viene richiesta sporadicamente anche in programmi televisivi o radiofonici in un processo in cui la televisione ingloba il mondo della piazza.[528] (K), (G), (M).
Un dato interessante è dato dal notare che la televisione delle origini propone il programma "Campanile Sera"[529] che porta direttamente nelle case degli italiani le piazze dei paesi e la dimensione collettiva del gioco. Diretta discendente è la proposta televisiva del "Karaoke" che seguendo un percorso itinerante sosta nelle piazze dei vari paesi italiani e fa cantare il pubblico, una formula che ha rivelato un intenso desiderio di partecipazione da parte della gente.
E' da ricordare anche una trasmissione odierna "I fatti vostri", che riproduce negli studi televisivi gli elementi architettonici di una piazza immaginaria chiamandola "Piazza Italia", simbolicamente rappresentativa di tutte le piazze; in questa scenografia offre ai telespettatori eventi spettacolari e sociali che un tempo appartenevano ad una quotidianità vissuta in prima persona: si chiacchiera, si scoprono i fatti altrui e si commentano. In "I fatti vostri" c'è anche il momento dedicato ai premi per chi sta a casa, chiamato idealmente a partecipare da un presentatore-venditore che è posto vicino ad un'utilitaria sormontata da altoparlante, (elemento scenografico ricorrente nei cantastorie siciliani, ma anche nei venditori ambulanti). Da questa postazione utilizza la sua *ars loquendi* non per vendere la merce, ma per condurre chi lo ascolta in una prova di intuito e di fortuna; una sintesi di elementi dunque che costituiscono un voluto richiamo ai venditori ambulanti, ai ciarlatani e alle pesche nelle fiere di paese. In questo modo veramente la televisione diventa a tutti gli effetti "la nuova piazza", come sottolinea Monaco nell'intervista.[530]
Si deve quindi ipotizzare che lo schermo offra in chiave moderna una sostituzione del cantastorie? Eppure quello stesso fenomeno del "Karaoke", per fare l'esempio più evidente, si può sicuramente leggere come voglia di apparire in televisione, ma non solo. Rimane alla base la voglia di essere protagonisti dove l'esibirsi legittima la propria esistenza, indipendentemente dalla presenza delle telecamere o del conduttore famoso: questi motivi spiegano il proliferare in ogni parte del paese, in occasioni festive e non, della moda del "Karaoke", sintesi della voglia di partecipazione attiva e della forza aggregante della musica, come sottolinea anche la Kibel. [531]
Le considerazioni finora condotte hanno evidenziato come il cantastorie un tempo autentico mediatore popolare, per la sua stessa natura atta ad adeguarsi al contesto in cui opera, oggi attinge dai media tematiche e modelli formali e contemporaneamente vede inglobato dai media il modello di socialità e di spettacolarità un tempo proposto dalla sua figura.
Il rapporto comunque non può essere posto nei termini di sostituzione di forme in quanto il cantastorie mantiene una propria identità e peculiarità. Si rifletta a questo proposito sugli esempi riportati riguardo i cantastorie odierni: in essi vi è una presa di posizione proprio verso la televisione nei confronti di cui si pongono come alternativi nonostante riprendano da essa contenuti e forme.
La diffusione sempre più generalizzata della scrittura e in tempi recenti la massiccia presenza dei mass-media hanno inciso sulla forma e sullo stile dei cantastorie, nonostante ciò la comunicazione orale con le sue tecniche dell'imbonimento e del coinvolgimento collettivo rimane il carattere ancora fondamentale del cantastorie. Durante le interviste viene ribadita la necessità di una spettacolarizzazione, ma contemporaneamente la capacità comunicativa si delinea come peculiare per questa figura, Monaco per esempio afferma che il cantastorie è "costretto" a dare alla gente quello che si aspetta, ma ciò non deve far dimenticare che "è, dovrebbe essere un grande comunicatore."[532]

Un altro esempio è dato dalla Kibel che ha la coscienza di una sfida impari nei confronti del mezzo televisivo che garantisce prodotti di qualità migliore e ascoltati da un maggior numero di persone,[533]e contemporaneamente invita all'ascolto "gente che coraggiosamente spegne la televisione.[534] La motivazione dell' apparente contraddizione risiede nel fatto che si sente portatrice di una proposta di fantasia alternativa non a livello di qualità o di forma, ma per la libertà da censure e per la relazione con la gente, infatti precisa "Quello che faccio io sicuramente non lo vedono in televisione".[535] E sempre la Kibel conclude "Il dito nel mito" con un preciso monito al pubblico:

Certo i miti son cambiati, [...] Ma la cosa più importante/è vedere tanta gente/che per strada esce e ascolta/proprio come era una volta./Meglio farsi emozionare/da chi sa suonar cantando/che lasciarsi instupidire/dal fatal telecomando.[536]

Non mancano anche in altri cantastorie gli attacchi rivolti nei confronti degli schermi televisivi. Questo argomento è per esempio una costante negli imbonimenti di Mazza, che focalizza la sua attenzione in particolar modo sulle telenovelas, evidentemente considerate uno tra i programmi preferiti del pubblico che incontra, che è bene ricordare si tratta soprattutto da anziani. Mazza usa parole dure definendole "piaga sociale" e la sua condanna è diretta alla situazione di recezione passiva indotta dal mezzo televisivo cui invece può validamente contrapporre il modello relazionale diverso che si attua durante il suo spettacolo: "vi state divertendo con me che ho una chitarra e una voce e state cantando con me".[537]

La medesima posizione è condivisa da altri cantastorie che puntualizzano diversi aspetti a seconda della loro sensibilità e comunicano durante gli spettacoli le loro idee al pubblico. Oriani per esempio individua il limite dell'epoca dei mass-media nella sovrapposizione di messaggi che limitano la possibilità di un reale ascolto delle altre persone, per questo fa notare al suo pubblico che la differenza dello spettacolo del cantastorie è proprio nella relazione di ascolto reciproco che si instaura. Inoltre volutamente stimola un ruolo attivo nei bambini che disegnano i cartelloni da dare al cantastorie per successivi spettacoli, facendoli diventare partecipi alla realizzazione dell'esibizione del cantastorie.[538]

Anche la Pischedda rivolge i suoi strali verso la cultura delle immagini cui contrappone il valore della trasmissione orale di cui è portatore il cantastorie e nei suoi treppi comunica al pubblico la bellezza dello stare insieme per ascoltare una storia.[539] Durante la sua esibizione chiama la torre di legno che costituisce un elemento scenico del suo spettacolo, "televisione viaggiante", usando una definizione che assimila un prodotto della tecnologia ad una immaginaria torre medioevale in cui scorrono le immagini dipinte che il pubblico fa scorrere. Questa modalità adottata fornisce, al di là delle intenzioni consapevoli della Pischedda, una sintesi di elementi del cantastorie le cui radici vengono dal passato, ma che rinnovandosi può ancora essere fonte di comunicazione, con la peculiarità di richiedere un ruolo attivo da parte del pubblico senza la cui collaborazione lo spettacolo non può continuare.

I festivals e la strada.

In passato il cantastorie trovava nelle piazze, nelle fiere e nei mercati, i luoghi dove la presenza di gente garantisce potenziale pubblico. Questa consuetudine si perde già a partire dalla seconda metà del secolo e la stessa azione dell'A.I.CA., tesa a conquistare luoghi di lavoro e dignità morale per i cantastorie, ottiene risultati all'interno delle Sagre, ma rimane sconfitta per quanto riguarda i contesti tradizionali.[540]

De Antiquis, come cantastorie e come presidente dell'A.I.CA., si è prodigato dal secondo dopoguerra per l'ottenimento di posti in piazza, ma contemporaneamente mostra una grande chiarezza nel riconoscere che il mestiere antico sembra non aver più ragioni per esistere in un tempo che non lo ricompensa dei sacrifici richiesti. Nel 1971 afferma:

Bè, io penso che il cantastorie così, portato in piazza come si faceva sempre è impossibile, anche per ragioni di spazio, per ragioni che la gente non ha il tempo e anche...è un bel sacrificio, perchè io, che

l'ho fatto fin da bambino, alzarmi alla mattina alle quattro, andare due o tre ore in treno poi andare in piazza, cercare il posto, poi metter su, poi cantare, suonare tre, quattro, cinque, sei ore, una cosa che nessun giovane oggi ci si può dedicare perchè sarebbe una vita da cani! [541]

I vari raduni invece sono considerati la nuova possibilità per il futuro, garanti di riconoscimento morale ed insieme di sicurezza economica:

[...] io penso sia la prospettiva futura. Io non mi sentirei di consigliare un giovane a girare il mondo per andare in piazza. [...] andare a raccontare una storia in piazza o in un altro posto è lo stesso, solo bisogna vedere cosa bisogna fare per essere, in termine crudo, pagati. [542]

Le sue riflessioni si basano sulla constatazione che nell'evoluzione dei tempi gli odierni Comuni e gli Enti assolvono la funzione di nuovi mecenati:

Io vi dico che il mondo si è cambiato e oggi le feste non si fanno più, le tradizionali fiere al mattino, ma si fanno invece preferibilmente al pomeriggio e magari alla sera e quindi il cantastorie ritorna dove era tre quattro cinquecento anni fa, quando andava a fare lo spettacolo ai feudatari e dopo è andato nelle piazze dove c'erano i sudditi che erano diventati cittadini i quali avevano anche qualche soldo da potere ricompensare i cantastorie. [543]

Ed effettivamente oggi i festivals, i vari raduni, le sagre, le festività nel corso dell'anno, insieme ai centri commerciali, sono gli spazi che maggiormente consentono di emergere al flusso altrimenti sommerso degli artisti di strada e quindi anche dei cantastorie. [544]

E' utile a questo punto cercare di evidenziare limiti e vantaggi derivati dalla nuova situazione che negli anni origina differenti riflessioni e prese di posizione da parte dei diretti interessati.

I primi raduni negli anni sessanta ottengono un certo interesse da parte della stampa e dalla televisione[545] che rendendo noti i cantastorie al grande pubblico facilitano di riflesso anche il loro lavoro in piazza. Nei raduni attuali i mass-media rilevano brevi cronache o servizi televisivi di pochi minuti, perlopiù per i telegiornali regionali, ma per quanto riguarda l'"On the road festival" si nota la precisa volontà di promuovere l'intervento dei giornalisti invitandoli numerosi alle varie edizioni. [546]

Il cammino che porta dalla piazza a queste manifestazioni organizzate, permette loro di mantenere una certa continuità del mestiere negli anni in cui l'attività sembra destinata ad un inesorabile declino: i festivals creano infatti nuovi spazi in cui il pubblico è più disponibile all'ascolto ed inoltre viene assicurato un cachet fisso per la partecipazione, eliminando almeno per un'occasione il problema economico. Sono spazi e momenti in cui lavorare accettati, anzi graditi dai Comuni che prendono volentieri parte all'organizzazione delle rassegne estive ricavandone un'affluenza di gente, perlopiù turisti, ed un ritorno d'immagine.

E' vero comunque che l'inserimento dei cantastorie tradizionali nei raduni dopo anni di attività di piazza, ha spesso rappresentato per questi personaggi in gran parte anziani, l'unico momento dell'anno in cui esibirsi: questo ha creato un momento di arresto dell'evoluzione, con una regressione nelle modalità di esibizione verso la riproposizione del modello tradizionale come documentazione del passato. [547]

Dal punto di vista dei cantastorie in genere, ma in particolar modo per i nuovi, i ritrovi sono anche l'occasione per confrontarsi direttamente con l'esibizioni di colleghi, ricevendo suggestioni e stimoli per i propri spettacoli. [548]

Si deve considerare che attualmente nei vari festivals vi è una compresenza di soluzioni, una di queste è la decisione di alcuni organizzatori di raduni di strutturare il raduno come una gara, con una formula del resto già presente nelle prime Sagre dell'A.I.CA. dove vi era l'elezione del trovatore d'Italia. [549] Questa scelta crea nella situazione odierna una divergenza di opinioni, per esempio i premi in denaro previsti per l'"On The Road Festival di Pelago" lasciano dubbiosi altri organizzatori in quanto originano una situazione che "toglie respiro morale e artistico a persone che non hanno fatto della loro attività una competizione reciproca". [550] Già in anni precedenti comunque è stato notato che i riconoscimenti

assegnati creano rivalità ed atteggiamenti di protagonismo sulla base del giudizio di una commissione.[551]
Un altro problema che emerge all'interno della categoria è dato dalla presenza in alcuni raduni del palco su cui esibirsi, in alcuni incontri unica formula prevista,[552] in altri abbinata al recupero delle tecniche del "treppo" che consentono il consueto rapporto ravvicinato con la gente.
Nel 1976 a questo riguardo Giorgio Vezzani, pur riconoscendo la funzione positiva svolta dalle Sagre, dalle pagine della rivista *Il Cantastorie*[553] auspica iniziative dilatate in più giorni, magari una "settimana del cantastorie" che comporti il ritorno del "treppo" come nella realtà di tutti i giorni, consentendo l'abbandono del palco che rende "reperti archeologici di una tradizione che incuriosisce e diverte".[554] A distanza di anni si può oggi notare come proprio recentemente nel 1995, a Santarcangelo di Romagna, per la prima volta è stato eliminato completamente il palco riducendolo ad una grande pedana situata in piazza Ganganelli, zona centrale del paese.
Alessandro Gigli, organizzatore di "In/Canti § Banchi", festival nato nel 1992, evidenzia come il palco risulti necessario nella serata finale per consentire al pubblico una visione d'insieme dei cantastorie, ma contemporaneamente nota come non sia in grado di valorizzare caratteristiche come "colore, folklore, amicizia, simpatia",[555] soprattutto nel caso dei cantastorie tradizionali che perdono molto del loro interesse portati sul palco. Per questi motivi si ripromette di pensare in futuro all'eliminazione di questa modalità, dando in questo modo il segnale di una precisa attenzione nel rispettare le caratteristiche di una realtà senza snaturarla.
Questo atteggiamento è del resto già evidente nel tipo di collocazione che Gigli, anch'esso cantastorie, ha voluto per il citato festival di Castelfiorentino. Nella prima delle giornate in cui si articola questa manifestazione ha infatti scelto di introdurre i cantastorie nel mercato del sabato, riproponendo una dimensione già recuperata dal decennale raduno dei cantastorie che spostandosi a Santarcangelo di Romagna si è collegato alla tradizionale fiera di S. Martino. L'iniziativa di Gigli ricostituisce in questo modo, all'interno di tempi pur senza legami a scadenze rituali, una situazione dove i cantastorie diventano i protagonisti di momenti che rappresentano la rottura del quotidiano, infatti "il mercato è momento festivo, punto d'incontro e di equilibrio tra la razionalità economica e lo spreco festivo".[556]
Per quanto riguarda le opinioni dei diretti interessati che invitati nei raduni devono esibirsi sul palco, si registra una sostanziale omogeneità nel considerarlo un elemento di disturbo che snatura la realtà del "treppo", che vive invece della vicinanza con il pubblico.
In particolare tra i nuovi cantastorie si ritrova l'uso di una pedana (G)[557]e la preferenza ad usare un piccolo rialzo rispetto al pubblico per essere visti meglio (F e C), (K).
Mazza sembra essere l'unico a non trovare particolari differenze tra le due modalità del "treppo" e del palco, notando che comunque si tratta di uno spettacolo dal vivo, anche se precisa "nel 'treppo sei più invadente".[558] In genere negli altri cantastorie esaminati l'opinione riguardo al palcoscenico è invece negativa, considerandolo incapace di permettere uno stretto contatto con il pubblico (M), (G), (K), (F e C), (P). Dice la Pischedda: "io perdo l'ispirazione e la gente non è coinvolta",[559] Felice invece considera il cantastorie sul palco come "una pianta di carciofi".[560]
Proprio Felice e Celina nel 1990 sono stati attori in *Ma perché non mi avete invitato?,* [561] storia di un incontro tra un cantastorie e una cartomante. Nello spettacolo si narra di una divertente disputa tra i due artisti di strada nel tentativo di accattivarsi la simpatia del pubblico e di assicurarsi un posto sopra il palcoscenico all'interno di un immaginario Festival di magia in cui i cantastorie non sono stati invitati. La lotta tra i due termina con la decisione di unire le loro forze, senza competizione, maturando la coscienza che è la strada il posto dove la gente li vuole. Dice Felice nelle battute conclusive: "questo palcoscenico è troppo alto per noi e poi l'asfalto brucia solo quando il sole batte a picco, ma noi a quell'ora potremmo fare un riposino".

L'opinione negativa in realtà non si differenzia molto da quella dei cantastorie tradizionali nonostante il fatto che essi, soprattutto negli anni sessanta e settanta, abbiano in parte vissuto la presenza del palco e dei mass-media come riconoscimento della loro arte e come strumento di nobilitazione e di elevazione sociale.[562] Si veda a questo proposito l'esempio dato da Adriano Callegari che nella "Sagra nazionale dei cantastorie" del 1984, sul palco parla con la gente e propone le battute umoristiche identiche a quelle che hanno fatto parte del "treppo" tra le bancarelle di poche ore prima, ma ad un certo punto chiede alla gente, in parte seduta di fronte al palco, di avvicinarsi "perché il cantastorie più la gente è vicina più si sente gioioso di esprimere il suo sentimento musicale".[563]
Ad ulteriore testimonianza posso ricordare un episodio analogo avvenuto in mia presenza in tempi più recenti: alla sagra dei cantastorie a Casalecchio di Reno nel 1994, in occasione dello spettacolo serale su palco, Dina Boldrini prima di cantare ha chiesto agli organizzatori di indirizzare almeno parte dell'illuminazione verso il pubblico seduto per evitare l'effetto controluce dei riflettori che impediscono a chi sta sul palco di vedere chi ha di fronte.[564] L'esigenza espressa testimonia in modo chiaro la volontà di non perdere il contatto con il pubblico da parte di una cantastorie che ormai da anni frequenta i palchi delle sagre ma che fin da bambina ha vissuto nelle piazze per tradizione famigliare e che evidentemente fatica a rinunciare al momento relazionale all'interno dell'esibizione.
Le nuove soluzioni in definitiva non riescono a soddisfare completamente i protagonisti di questa professione e lo dimostra già negli anni passati la giornata di studi organizzata nel 1985 a Santarcangelo sul tema "La professione della piazza: cultura, linguaggi e prospettive".[565]
Negli interventi vi è il ritorno continuo della richiesta di spazi in piazza da affiancare all'esperienza delle sagre e si auspicano le tanto invocate autorizzazioni perché si possa così eliminare il disagio delle situazioni illegali originate dalle restrizioni legislative. Bruno Pianta, studioso del mondo popolare, sottolinea che il cantastorie da secoli vive del suo "treppo", dell'imbonimento e di ciò che vende e che per il futuro l'unica soluzione è negli spazi che i Comuni vorranno concedere; inoltre propone di tenere presente che il cantastorie ha bisogno di una situazione in cui vi sia gente, perchè non ha la forza spettacolare per attrarla se si muove in uno spazio troppo lontano dal pubblico. Pietro Corbari, giovane cantastorie romagnolo, propone di costituire nei vari comuni d'Italia delle 'zone franche' per ovviare all'evidente paradosso in cui i cantastorie si trovano, pagati per andare in piazza, ma multati se vi accedono di propria volontà. Sulla stessa linea sono anche gli interventi dei cantastorie più anziani come quello di Giovanni Parenti che esprime chiaramente il suo parere: "Io sono il più vecchio d'Italia... purtroppo, mi volete dare la soddisfazione di fare qualche piazza ancora negli ultimi anni o volete proprio che muoia senza?".[566] Come conclusione il Comune di Santarcangelo ha mostrato la sua disponibilità a valutare la possibilità di rilasciare un permesso speciale a tutti gli associati dell'A.I.CA. per esercitare il loro mestiere nei mercati, le fiere e le occasioni festive del paese.[567]
L'identica esigenza in anni più recenti si sta esprimendo attraverso proposte di legge presentate in Parlamento per regolamentare l'attività dando la possibilità di lavorare liberamente in strada.[568]
Nella ricerca di ottenere questa concessione si prende spesso a paragone[569] la situazione in Europa, dove si registra maggiore libertà per l'esercizio dell'arte di strada; in questo modo si rileva però solo parte di una realtà, in quanto spesso tale libero esercizio diventa solo segregazione in luoghi come le stazioni della metropolitana.[570]
Tra i cantastorie esaminati si può ricordare che Felice e Celina hanno tentato l'esperienza di vivere esclusivamente dei guadagni dati dal cappello lavorando all'estero, ma sono stati costretti ad abbandonare il proposito per l'eccessiva precarietà dovuta alla mancanza di spazi e alla concorrenza di altri venditori. Per questi motivi nell'intervista rilasciatami, attualmente Felice auspica che rimangano le occasioni a cachet, con la garanzia però del mantenimento all'interno dell'esibizione del "cappello",[571] visto come strumento per instaurare un contatto con la gente e per rivelarne l'indice di gradimento,

permettendo insieme di lasciare un ricordo.
La Pischedda saltuariamente canta liberamente nelle strade e per il futuro si augura la possibilità di poter attuare entrambe le modalità, convinta però che "non c'è forma migliore quando si ha lo spirito di dire qualcosa".[572]
Un problema relativo al mestiere di strada risulta essere legato all'aspetto economico che in un certo senso ha ottenuto maggiori garanzie grazie ai compensi garantiti dalla formula dell'esibizione su invito. Si leggano a questo proposito le riflessioni compiute dal primo presidente dell'associazione già nel 1954 in occasione del primo raduno dei cantastorie:
Quali sono stati i risultati del Congresso? Enormi, sotto tutti i punti di vista! Oggi il Cantastorie o canzonettista ambulante è all'ordine del giorno dell'opinione pubblica. L'opera intrapresa 7 anni fa, che ha dato a tutti dignità e rispetto, darà anche giustizia e, per conseguenza, benessere.[573]
Anni dopo e precisamente nel 1970, il nuovo presidente De Antiquis nota però come in realtà il problema economico non sia di facile risoluzione:
E oggi c'è un compenso, una soddisfazione che moralmente è grandissima: la lotta che io ho intrapreso trenta anni fa per dare dignità ai cantastorie, quella gliel'ho data in pieno. Ah, la dignità al cantastorie gliel'ho data, se poi non ho potuto dargli anche il benessere, beh, chi vi parla non ce l'ha nemmeno lui. Adesso vediamo: dalla dignità morale di passare al benessere.[574]
Le riflessioni dei cantastorie intervistati confermano come la situazione odierna presenti problemi da questo punto di vista. Relativamente ai compensi a volte bassi, offerti dagli organizzzatori dei raduni, Felice osserva:
[...] se tu sei di strada e sei un viaggiatore o passi di lì, e la cosa va bene, ma andarci appositamente per queste cifre, ci rimetti la strada per andare a casa. Uno ha piacere di partecipare, perché poi come operatore comunque è lavoro, incontri gli altri, è un momento di scambio. Però al momento di fare i conti, a quale profitto? A quello degli organizzatori. A quello degli sponsor.
In questa situazione la Kibel vede però un risvolto positivo poichè il futuro per la categoria le sembra possibile paradossalmente proprio per questo aspetto: "costando poco ci chiameranno".[575]

L'apertura di nuovi spazi.

L'attività all'interno della scuola rappresenta un ambito di recente scoperta per i cantastorie, infatti nei secoli passati non si sono orientati verso questa direzione anche perché le stesse strutture scolastiche quando presenti, non erano interessate a delle figure di cui non individuavano un ruolo possibile al loro interno. Negli anni in cui è iniziata la valorizzazione dei cantastorie della tradizione si sono verificati inviti in questi spazi, ma si è trattato di casi sporadici e finalizzati a far memoria di una tradizione antica.[576]
La loro introduzione nelle scuole si prepara però da un altro fronte e precisamente dall'affermazione della figura dell'animatore a partire soprattutto dagli anni settanta, sintomo di una teatralità che dilatandosi verso nuovi ambiti ricerca un contatto più diretto con i fruitori. Alla base di queste iniziative vi è stata una forte tensione utopica e anche politicizzata che nell'ambito della scuola si proponeva un rinnovamento come presupposto per cambiare la società;[577] l'animatore in questo progetto aveva un ruolo rilevante, ponendosi come collaboratore dell'insegnante al progetto educativo degli alunni. Si deve segnalare che lo stesso Gigli, negli anni settanta legato ai gruppi di base,[578] ha vissuto questo clima lavorando molto all'interno delle scuole a contatto con i bambini; a questo proposito Gigli ricorda che l'animatore "aveva il compito di far tutto: cambiare la scuola, far programmi didattici, ricerche sul territorio, feste all'aperto, attività psicomotoria, teatro, attività ludiche, attività espressive, corsi per insegnanti, rapporti con i comuni e con i genitori...".[579]

La scuola in questi anni si è aperta quindi ad accogliere nuove metodologie didattiche, sentendo il bisogno di valorizzare forme narrative e teatrali e con esse quella complessità di linguaggi che nell'ambito dell'apprendimento scolastico vengono generalmente trascurati a favore del solo aspetto logico-verbale. In questo quadro di riferimento si dimostra attualmente una disponibilità da parte delle strutture scolastiche ad accogliere i cantastorie invitandoli sporadicamente a portare nelle classi, soprattutto medie ed elementari, la loro attività permeata da un generale intento educativo.
Il recupero di questo nuovo contesto per i cantastorie esaminati rivela che si tratta di una tendenza diffusa, ma legata a percorsi recenti databili a partire dagli anni novanta. Nel caso di Oriani si ha l'unico esempio in cui la scuola diventa l'ambito quasi esclusivo in cui si esibisce; la scelta è guidata da un fine educativo che ha affinità con la sua professione di musicoterapista, ma che in questa situazione è veicolato dalle modalità del cantastorie.
Si registra invece il carattere occasionale degli interventi da parte della Pischedda e di Gigli; quest'ultimo ha progressivamente abbandonato il progetto sistematico di animazione teatrale che ha perseguito negli anni passati, non ritenendo che vi siano stati risultati significativi e attualmente nelle scuole porta solo i suoi spettacoli esercitando un ruolo pedagogico attraverso i contenuti universali delle sue storie.
Diversamente la Kibel propone alle scuole interventi di animazione teatrale con l'intenzione di creare stimoli educativi e aggregativi. A proposito dei suoi interventi dice la Kibel: "lo spettacolo è un approccio la testo e poi ai ragazzi viene voglia di leggere Dante",[580] ed ancora: "invito i ragazzi a scrivere versetti e a musicarli e suonarli insieme: il fatto di cantare e suonare insieme è un momento sociale importantissimo".[581] E' da notare che si tratta di repertori realizzati appositamente per questi contesti dove del resto mal si adatterebbero i brani più provocatori del suo spettacolo di cantastorie che invece destina alla strada dove li può eseguire "senza censura".[582]
Gli interessi sono rivolti anche ad insegnanti e animatori e per questo Felice è stato incaricato di tenere nel 1994 una prima esperienza di laboratorio con la volontà dichiarata di trasmettere le tecniche del cantastorie ed insegnare ad usare il racconto come forma di comunicazione.[583]
Attraverso queste prime esperienze, attualmente in via sperimentale, ancora da definire nelle loro potenzialità educative e nei loro sviluppi futuri, si delinea quindi la possibilità per i cantastorie di stimolare il recupero della creatività, della socializzazione coinvolgendo attivamente i destinatari e riattivando il linguaggio corporale, gestuale, musicale.
E' da considerare comunque che insieme al dichiarato intento pedagogico che sicuramente esiste, può convivere nella scelta di compiere interventi nelle scuole anche una soluzione vantaggiosa che assicura lavoro soprattutto durante i mesi invernali, periodo in cui risulta difficoltoso esibirsi all'aperto. Tale risorsa economica però non arricchisce: lo stesso Gigli parlando della sua scelta di allontanarsi dal mondo della scuola osserva che alla fatica richiesta non corrispondono altrettanti risultati educativi e compensi economici[584] e proprio i bassi introiti obbligano la Pischedda a limitare questa attività, nonostante desideri avere occasioni per esibirsi di fronte a classi di bambini.
Mazza che si rivolge specialmente a persone anziane svolgendo la sua attività anche all'interno degli ospizi evidenzia pur in un diverso settore, la precisa possibilità per il cantastorie di indirizzarsi verso il sociale, assumendo le vesti di animatore che non aspetta in strada il suo pubblico ma lo raggiunge in spazi precisi, su invito e specializzandosi verso specifiche categorie di fruitori.

Verso una definizione.

Proponendosi di cogliere i punti caratterizzanti la figura del cantastorie contemporaneo e atti a definirlo, un momento preliminare consiste nel compiere osservazioni per capire chi nel passato si definiva tale,

notando che in passato come nel presente non vi sono definizioni univoche.
Questo fatto è dovuto in principal modo alla natura dello spettacolo dei cantastorie, formato da un insieme eterogeneo di parti che rende possibile notare analogie in altre figure spettacolari cui assimilarlo e verso cui compiere rimandi: nella loro esibizione infatti convivono contenuti verbali e elementi musicali, tecniche comunicative mimiche, gestuali, sceniche, e a seconda delle attitudini dell'esecutore e del tipo dei fruitori alcuni elementi possono essere accentuati a scapito degli altri.
Massimo Monaco osserva giustamente che il voler definire rappresenta da sempre un'operazione difficile e ambigua: "Il ciarlatano era quello che vendeva, che raccontava, ma il ciarlatano poteva utilizzare uno strumento e se lo strumento lo utilizzava in maniera strana allora era un suonatore acrobatico"[585] ed evidentemente la sequenza possibile di trasformazioni anche temporanee della forma cui corrispondono nuove definizioni potrebbe continuare.
In definitiva in passato la sua figura era inglobata dapprima nell'universo della giullaria assumendo poi varie fisionomie nei secoli con diverse definizioni anche per le stesse forme: esempi sono dati da buffoni, menestrelli, trovatori, canterini, cantimbanchi e cantambanchi, cantimpanca, cantori, canzonettisti, cantastorie.[586]
Un ambito cui in passato sono stati spesso assimilati è dato dalla ciarlataneria.[587] Infatti i ciarlatani, in genere spacciatori di unguenti medicamentosi o di ritrovati prodigiosi di cui decantavano le qualità, si accompagnavano a parole, a canzoni lamentose usate come richiami per adescare.[588] Ci si trova di fronte a spettacoli di chi cantando o recitando cercava di attrarre il popolo per ricavar denaro tramite blandizie, un insieme di astuzie che si ricollega a tradizioni molto antiche la cui lunga fortuna si può addebitare alla disponibilità della gente di fronte a chi la intratteneva e la divertiva: una delle origini viene individuata da Camporesi nelle ludiche rappresentazioni medievali per esempio degli *histriones, mimi, ioculatores, saltatores.*[589]
In epoca moderna il caso di Callegari e dei cantastorie di Pavia ben esemplifica la commistione di ciarlataneria e del canto di storie, cui viene fatto ricorso in dipendenza di una scarsa risposta del pubblico di fronte alle sole canzoni. Sempre al mondo della ciarlataneria si ricollega anche Monaco con uno spettacolo in piazza in cui entra nel ruolo di chi canta e di chi soprattutto parla per convincere a comprare, ma nel suo caso si tratta di una rievocazione storica, non di astuzie escogitate per rispondere ad una precisa esigenza data dal contesto di fruizione.[590]
La definizione di ciarlatano si sovrappone dunque alla figura dei cantori, ma si arricchisce anche di legami con rappresentazioni teatrali. Nell'età d'oro della commedia dell'arte vi poteva essere infatti scambio totale fra i ruoli di commediante e di imbonitore ciarlatano. Su un palco montato in piazza poteva comparire "un Zanni, o altro di simil fatta; e comincia, o sonando, o cantando ad allettar il popolo al circolo et all'udienza..."[591] a questo spettacolo si aggiungeva la vendita di qualche prodigioso medicamento prima di avviarsi ad una successiva esibizione: "[...] serrate le scatole e levati i bauli, il banco si cangia in scena, ogni ciarlatano in commediante; e si dà principio ad un drammatico recitamento che all'uso comico trattiene per lo spazio di circa due ore il popolo con festa, con riso e con sollazzo."[592]
Un'altra testimonianza è offerta da Peter Burke che precisa che in Italia in epoca moderna il ciarlatano era sia il venditore ambulante di medicine che un attore di strada.[593]
Anche nel Novecento le possibili definizioni conservano il carattere di flessibilità come dimostrano le denominazioni che assume l'associazione della categoria denominata nel 1927 "Sindacato Cantori Ambulanti", ed è interessante ritrovare attraverso le parole di De Antiquis le motivazioni che hanno portato a scegliere la denominazione: "cantori andava bene perché all'inizio, per fare numero per costituire questo primo nucleo, prendevamo tutti quelli che suonavano e cantavano e andavano in giro nelle piazze e nelle osterie."[594]
Nel 1930 l'associazione cambia nome diventando "Gruppo Esecutori e venditori di canzoni", per evi-

denziare con il nome la diversità rispetto ai semplici suonatori ambulanti che chiedono elemosina senza vendere.[595] Nel 1947 la nuova associazione si definisce dei "canzonettisti", recuperando un termine allora molto diffuso tra i cantori, rivelatore del tentativo di acquistare maggiore dignità avvicinandosi almeno con il nome al mondo della canzone che sembrava riscuotere successi; contemporaneamente il termine rispecchia effettivamente il mutamento della forma dello spettacolo, diventato soprattutto veicolatore di canzoni dell'industria discografica. Una testimonianza ci riconduce alla situazione presente alla metà del secolo: "Allora si cantava prima la canzone - e si vendevano anche i fogli delle canzonette - poi si cantava la storia, che si chiamava "il fatto" [...]. Il vero cantastorie come lo intendiamo oggi è nato dopo, prima era un canzonettista, la storia era un'aggiunta."[596]
Un successivo passo si è attuato nel 1954, tramite l'idea di un organizzatore di raduni di utilizzare il termine cantastorie. La nuova definizione trova le sue motivazioni nel sempre presente desiderio di nobilitare la figura, in questo caso attuato riallacciandosi alla sua tradizione storica;[597] e i cantastorie, che nella seconda metà del secolo si inseriscono soprattutto in raduni, per adeguarsi alle nuove richieste compiono effettivamente rievocazioni dal loro passato, recuperando i "fatti".[598] E' da notare che inizialmente vi è una certa reticenza ad adottare il nuovo termine come dimostrano i bollettini dell'Associazione che pur essendo diventata di nome nel 1954 "Associazione Italiana Cantastorie", di fatto ancora due anni dopo si rivolge "A tutti i canzonettisti associati". [599]

Tra i cantastorie contemporanei vi è ancora la tendenza, per definire meglio la propria immagine, ad usare richiami al passato della figura, ancorandosi a epoche lontane capaci di emanare maggiore suggestione ed in particolar modo ai menestrelli e ai trovatori;[600] contemporaneamente si nota anche la tendenza a cercare legami con il mondo della musica leggera, con un atteggiamento simile a quello che anche nei secoli passati spingeva i cantori a ritenersi menestrelli perché il termine rimandava ad una migliore posizione sociale ed economica.[601]
Oggi un parallelo si può instaurare con la figura dei cantautori con cui i cantastorie hanno notato delle affinità quando oltre a comporre i testi hanno cominciato anche ad utilizzare musiche di gusto contemporaneo. Afferma infatti un cantastorie tradizionale negli anni settanta:
[...] il vero cantastorie canta su dei motivi tradizionali, dei motivi antichi, quei motivi, si può dire le nenie, ma quelli sono proprio i veri motivi dei cantastorie, perchè adesso i cantastorie sono tutti differenti vogliono cambiare arie, vogliono cambiare tutto e allora non è più un cantastorie, adesso diventa una cosa che diventano poi cantautori.[602]
Effettivamente tra i cantastorie del campione esaminato Mazza si sente anche cantautore e addirittura la Kibel afferma "Io mi sento più cantautore"[603] e l'assimilazione viene giustificata in base al fatto di scrivere in proprio testi e magari anche le musiche. Nel caso di Mazza l'avvicinamento riguarda anche i contenuti che rientrano in alcuni casi nella sfera del privato.
A permettere il confronto è in sostanza la condivisione di quello che Monaco chiama "il medesimo ceppo del raccontare" ma con la differenza che i cantautori hanno maggior successo e percorrono la "strada alta".[604] Pur avvertendo vicinanza vi è infatti la coscienza della diversità, avvertita nei privilegi economici accordati alla categoria dei cantautori, dovuti a maggiori contatti con chi può promuoverli e anche alla maggiore qualità dei prodotti musicali offerti: "Noi siamo molto più artigianali"[605] dice la Kibel ed ancora afferma Felice riguardo ai cantanti: "ha diverse strutture che lavorano per lui, è un'industria".[606]
E' da considerare che i contatti tra le due forme spettacolari vengono promossi anche dagli organizzatori in virtù di una somiglianza ed anche per un maggior richiamo turistico. Dalla, Branduardi, Jannacci hanno partecipato agli incontri di buskers a Ferrara,[607] mentre Guccini è stato invitato a "In Canti § Banchi" nel 1994.
Nella ricerca di definirsi da parte dei cantastorie si individua così un filo conduttore comune alle varie

epoche consistente nel tentativo attraverso la denominazione di allontanarsi dalla condizione di emarginazione sociale in cui la loro attività di piazza li relega, assimilandosi anche ad attività artistiche socialmente stimate.
I cantastorie del resto si definiscono artisti, come testimonia Turiddu Bella, poeta popolare siciliano, notando che si tratta di artisti completi con una loro dignità da contrapporre a termini svalutativi quali "istrione scansafatiche" o "disturbatore della quiete pubblica". In sostanza considera il cantastorie un cantante e musicante perché canta e si accompagna con uno strumento, attore e mimo perché interpreta i personaggi della storia ed usa le espressioni del volto e i gesti, autore e musicista perché autore di musiche e dei testi, ed infine pittore. Una completezza dove si precisa che le musiche sono motivetti, i versi sono semplici, la voce a volte tenorile ma nel complesso "riesce a commuovere a far rimanere le note impresse al popolino che le fa sue e le ripete".[608]
Per comprendere meglio cosa significa per il cantastorie definirsi artista, giova far riferimento alla precisa specificazione data dalla definizione di "artista di strada"; questa infatti conferisce una connotazione spaziale che lo distingue e lo ingloba all'interno dell'universo variegato che popola i vari raduni organizzati nel corso dell'anno, una nuova giulleria entro cui il cantastorie si ritaglia il proprio spazio e da cui assimila suggestioni.
Precisamente la definizione "artista di strada" dovrebbe inglobare tra gli altri i cantastorie e i *buskers*, questi ultimi caratterizzati dalla componente musicale, ma in realtà i termini risultano intercambiabili. Ne fornisce un esempio uno degli articoli pubblicati in occasione del "Festival on the road" di Pelago, in esso per spiegare ai lettori la questione si afferma che gli inglesi hanno dato un nuovo nome al cantastorie chiamandolo *busker* e la descrizione che ne viene fornita si allontana dall'iconografia tradizionale per avvicinarsi a quella del musicista di strada: "capelli lunghi lievemente spettinati, abiti non tanto vistosi quanto insoliti, occhietti furbetti, uno strumento musicale che assomiglia a un mandolino".[609] Inoltre viene aggiunto che il motto del cantastorie è "arte e libertà",[610] riecheggiando un'aspirazione che si ricollega maggiormente agli echi della cultura giovanile "on the road", ricordati anche dal nome del festival, più che all'immagine del cantastorie tradizionale che considera il cantare storie semplicemente un mestiere per guadagnarsi da vivere e a questo proposito proprio un cantastorie tradizionale testimonia: "Io, il cantastorie l'ho fatto proprio nei momenti brutti, oggi si fa per soddisfazione, le cose sono cambiate".[611]
La confusione terminologica vede anche la sovrapposizione tra cantastorie e contastorie.[611] E' da ricordare il caso di Gigli che conta le storie e come tale si definisce anche contastorie; anche la Kibel oscilla tra questi due termini come testimonia il volantino illustrativo del suo spettacolo *Il dito nel mito* in cui all'interno delle frasi utilizza entrambe le due valenze in modo intercambiabile. [613]
Nel tentativo di porre ordine nelle tipologie degli artisti di strada Stefanati, pur precisando che non si possono realizzare rigidi schematismi, propone una classificazione da cui si possono estrarre gli elementi che interessano in questa sede.[614] Le due figure del contastorie e del cantastorie vengono così distinte in schemi separati, individuando gli elementi che possono caratterizzarle:

Il contastorie
a) con strumenti musicali
b) con storia a pannello
c) con produzione scritta prosa-poesia
d) con volume illustrato a vista
1. con tecnica tradizionale del *cunto*
2. con tecniche narrative contemporanee

Il cantastorie
a) con strumenti musicali
b) improvvisatore in rima
c) con storia a pannello
1) in dialetto, in lingua
2) a narrazione, a sequenza strofica, a canto narrativo
3) con cessione di oggetti

Riportando gli elementi evidenziati ai due cantastorie / contastorie cui si è fatto riferimento, si nota come Gigli condivida tutti i punti tranne d) dello schema adottato per i contastorie, spaziando tra le due tecniche narrative, ma condivide il punto c) dello schema riferito ai cantastorie, oltre che un'iconografia volutamente ripresa dai canterini. Invece il volume illustrato a vista, considerato da Stefanati come possibile caratteristica dei contastorie, viene assunto dalla Pischedda, una dei cantastorie del campione esaminato.[615]
Per quanto riguarda le modalità esecutive è da notare che Gigli utilizza una regolarità ritmica nella scansione del testo; la Kibel intervalla il recitativo alla musica secondo una tecnica antica, come evidenzia il ricordo di un cantore durante la Fiera di Santarcangelo nel 1930: "Finita la voce, veniva fuori un violino [...] Finiva il violino, e la voce ripigliava. E sempre così."[616]
La Kibel inoltre usa le sue strofe intervallate da musiche senza cartellone, con cessione di oggetti finali. Inoltre partecipa anche degli elementi di altre tipologie proposte da Stefanati: i costumi del cabarettista e del mimo e del clown; usa musiche preregistrate che nello schema proposto figurano per i giocolieri e i burattinai.[617]
Ulteriori dimostrazioni della difficoltà a definire è dato dai contatti tra cantastorie e poeti. Monaco afferma che i suoi testi sono come poesie,[618] ed in passato spesso è accaduto che siano stati indicati come cantastorie anche i poeti dialettali che a volte frequentavano le stesse piazze:[619] si veda Giustiniano Villa, poeta popolare romagnolo che usava il cartellone e vendeva fogli volanti[620] ed il caso dei cantastorie tradizionali che introducono racconti, barzellette. De Antiquis sui rapporti cantastorie e poeti dialettali compie una precisazione che può essere estesa dai poeti alle altre forme in cui si usa il parlato invece che il canto:"Effettivamente tutti i poeti cantano, perché raccontare una poesia vuol dire cantare, tanto è vero che Dante Alighieri i suoi scritti li chiama Canto del Paradiso, Canto dell'Inferno." [621] La differenza è invece individuata da De Antiquis nel fatto che mentre il poeta ha il ruolo di "reperire i sentimenti e distribuirli"[622] il cantastorie viene sentito come "il lavoratore, il manovale che tutte le mattine va in piazza" il cui fine è guadagnare.[623]
Nella difficoltà di individuare punti atti a definire si può però osservare che la strada o comunque anche gli altri spazi in cui il cantastorie oggi si esibisce costituiscono un punto che differenzia i cantastorie da altre forme artistiche con cui vi sono elementi formali di contatto. Il carattere itinerante del mestiere porta infatti il cantastorie in posti sempre diversi, dunque richiede un modo di vita, non si limita all'espressione artistica. [624] Inoltre il fatto di non avere uno spazio deputato li costringe ad essere geograficamente stranieri e socialmente diversi, partendo dal presupposto che solo quando ci si inserisce in uno spazio regolamentato si ottiene una legittimazione culturale e si viene riconosciuti nel contesto sociale.[625]
Considerando la strada come elemento caratterizzante per esempio la Pischedda nota che i cantautori come i cantastorie comunicano messaggi, ma "non vanno in strada". Monaco invece osserva: "Siamo tutti artisti di piazza, che privilegiano la piazza", pur considerando che molti non disdegnerebbero il teatro, reputa la categoria capace di lavorare senza spazi particolari o altri tipi di sicurezze: "una caratteristica che non sempre gli attori sono in grado di gestire".[626] Parole queste che instaurano un contatto

anche con gli attori, tenendo presente che di norma il cantastorie non diventa personaggio ma racconta ed espone.[628]

Nei momenti di riflessione promossi dalle varie tavole rotonde durante i festivals tra i termini proposti per definire gli artisti di strada figura per esempio "Teatro da quattro soldi". Alcuni sentono questa definizione dispregiativa e preferirebbero sostituirla con "L'altro spettacolo" per indicare una diversità ma non una inferiorità.[627] Comunque alla base di entrambi i termini vi è allusione ad uno spazio altro rispetto al luogo dello spettacolo tradizionale, fuori dal teatro come edificio e come istituzione;[629] vi è anche l'opinione che sia un errore voler confrontare queste forme sia al teatro borghese sia al teatro di ricerca in quanto nell'idea degli organizzatori c'è solo opposizione, non avendo compromissione con le istituzioni e per il fatto che le forme tradizionali si distaccano a fatica dai legami economici: "Per loro il teatro non è altro che una serie di fogli paga".[630]

La strada in questo senso non diventa un luogo in cui si è emarginati ma una precisa scelta, dove si lavora fieri di vivere in libertà la propria arte, senza vincoli contrattuali.

Nella strada o negli altri spazi in cui avviene la loro esibizione si attua sempre una relazione non mediata con gli spettatori, cioè una compresenza reale di emittente e destinatario,[631] e dunque l'azione del cantastorie avviene in funzione di un pubblico presente che viene coinvolto e condiziona lo svolgimento; in quest'ottica i valori cognitivi (contenuti) e i valori affettivi (emozioni) non sono imposti dall'esecutore ma sono prodotti anche dal pubblico.[632]

Rispetto ad altre forme in cui vi è presenza fisica degli spettatori si può inoltre distinguere che il cantastorie è portatore di spettàcolarità, che si basa sulla partecipazione e il coinvolgimento profondo degli spettatori, distinta dalla teatralità intesa come osservazione e fruizione estetica che al limite può anche fare a meno degli spettatori.[633]

La strada costituisce un altrove spaziale rispetto al teatro per l'attore o allo stadio per il cantante o i media per entrambi, significa minor considerazione sociale ma anche determina la peculiarità del cantastorie che in questo contesto può instaurare una relazione più diretta con chi l'ascolta, può fermarsi e parlare ed in questo senso come osserva Oriani "può subordinare l'aspetto estetico al contenuto della comunicazione",[634] non venendo giudicato semplicemente per la sua bravura.[635] Il cantastorie è in grado di offrire un evento dal vivo che i cantanti possono far rivivere solo di fronte a grandi masse di persone,[636] ed inoltre il mercato discografico perlopiù significa una fruizione singola individuale attraverso riproduzioni tecnologiche ed in questo senso anche l'inserimento di memorie musicali o di testi provenienti dal mondo discografico non assume una valenza estetica ma relazionale.[637]

In passato questo momento relazionale veicolava divertimento, informazione e De Antiquis evidenziava in una sua testimonianza che il mestiere in questione era necessario fino agli anni cinquanta-sessanta quando la gente si recava ancora alle fiere e ai mercati e lì trovava un momento di divertimento nei cantastorie.[638]

Nell'epoca d'oro il cantastorie era veduto più o meno dal pubblico come un altro mestiere umile, alla portata di mano. Andava al mercato, c'era quello che vendeva le cipolle, quello che vendeva le patate, il formaggio e anche le storie. Era un genere di consumo, che per quei tempi sostituiva quello che adesso è il rotocalco, il giornaletto, il transistor e il disco.[639]

Nonostante questa constatazione De Antiquis tenta ugualmente di spiegare i motivi dell'interesse che i cantastorie hanno saputo riottenere a differenza di altri mestieri ormai scomparsi:

Il cantastorie, diversamente dalle altre professioni, ha avuto un rilancio, un rilancio che è stato naturale. Perchè? perchè via i cantastorie, dopo qualche anno la gente ha sentito che c'era un vuoto, mancava qualche cosa, nei suoni, nei canti popolari, specialmente poi da parte di quelle persone anziane, che dalla montagna o dalla collina sono andati in città e, non trovavano più...quel suono, quel qualche cosa che li aveva interessati e divertiti.[640]

In realtà al di là di rievocazioni nostalgiche, bisogna tener presente che il tipo di relazione che oggi si instaura con il pubblico recupera dal passato alcune valenze accentuando gli aspetti che meglio si adattano a questa epoca.
Scompare il ruolo prettamente informativo del cantastorie, tenendo però presente che anche in passato i fatti di cronaca cantati, spesso erano già diffusi e conosciuti; rimane invece l'idea che la sua figura debba comunicare dei contenuti. Per la Pischedda è cantastorie chi ha "lo spirito di fare, di scendere in strada e dire qualcosa alla gente",[641] in particolare nel suo caso sceglie di essere cantastorie in quanto "persona che ripropone delle cose del passato per far capire le nostre radici".[642]
Felice afferma che è un cantastorie chi "ha un suo progetto, una sua mira da raggiungere o un messaggio da lanciare"[643] e lo accomuna al grillo di Pinocchio o a Diogene, in pratica intendendolo come una figura saggia in grado di guidare alla scoperta di se stessi senza prepotenza, lanciando messaggi ma lasciando la libertà ad ognuno di ricordare e interpretare ciò che ascolta.
Gigli vede nel cantastorie una figura che ha il ruolo di usare gli strumenti narrativi per comunicare valori universali ed eterni, e per questo ritrova materiale di riferimento nelle parabole e nelle fiabe.
Nel caso di Oriani vengono proposti invece messaggi non assoluti per aprire un dialogo con il pubblico, insegnandogli ad ascoltare e a tollerare le opinioni altrui.[644]
Anche quando i contenuti diventano commento della realtà ed esprimono un malessere, pur auspicando cambiamenti non sono in genere imposti al pubblico, al limite i messaggi mirano in primo luogo a far riflettere e ad operare cambiamenti individuali. Monaco ricorda che "il teatro non fa la rivoluzione",[645] ripensando evidentemente alle speranze infrante di parte delle avanguardie novecentesche e allo stesso modo il cantastorie non sembra presentare particolari caratteri rivoluzionari: anche nei cantastorie tradizionali, a parte casi isolati, vi è sempre stata molta attenzione a questo proposito per evitare di alienarsi il favore della gente.[646] Osserva la Cabani che "Non è dunque compito del canterino quello di 'convincere' il suo pubblico (di orientare cioè le sue scelte ideologiche e indirizzare il senso della sua partecipazione alla storia)."[647] Ciò che si prefigge è invece di "coinvolgere direttamente l'uditorio in un 'noi' che *celebra* la partecipazione di entrambi a valori comuni, dei quali si fa portavoce". [648]
A parte i contenuti e le forme che sovente non possono competere con quelle di altre forme artistiche o dei media, sia per qualità che per diffusione, l'esibizione del cantastorie concede emozioni, sensazioni e la Kibel nota infatti: "Regalo un po' di sano ridere e un po' di riflessione".[649] La caratteristica relazionale dello spettacolo, la capacità di stabilire contatti umani e di coinvolgere gli astanti risulta essere in definitiva l'aspetto considerato come peculiare del cantastorie, anche al di là dei contenuti trasmessi, è può essere ritenuto un elemento che fa acquistare un senso al cantastorie oggi.[650]
Questo meccanismo relazionale non mediato, che permette al pubblico di partecipare ad un evento, viene riconosciuto come importante dai cantastorie. Dice Monaco: "il cantastorie è, dovrebbe essere un grande comunicatore avere eloquio incantare, affascinare per venire incontro all'esigenza della gente",[651] ed anche Mazza vi riconosce un aspetto fondamentale affermando: "So che c'è bisogno di un contatto diretto con la gente".[652]
Questa caratteristica significa la possibilità di riscoprire attraverso la sua figura i luoghi urbani non come semplici contenitori di elementi urbanistici o come luoghi di transito, ma come spazi esistenziali di aggregazione.[653]
La strada diventa così luogo occasionale di incontro che permette l'accettazione della diversità dei comportamenti, e questo può costituire un invito alla tolleranza, ad una conoscenza di culture diverse.[654]
Mazza parla della volontà di far apprezzare alla gente il gusto della strada, dello spettacolo dal vivo[655] ed in effetti la strada diventa il luogo di una fruizione musicale diversa, non individuale, che permette recupero di socialità sia nel fare che nell'ascoltare, rendendo la gente protagonista di un evento dal

carattere partecipatorio.[656] Inoltre di fronte alla molteplicità dei messaggi che impediscono un vero ascolto, una vastità di scelta in cui i media diventano oggetto di consumo passivo,[657] la parola dei cantastorie diventa stimolo per la fantasia e la creatività. [658]
Si può parlare a questo proposito di educativa di strada[659] con cui s'intende un lavoro educativo che vuole entrare in relazione con soggetti in contesti non protetti come strade, piazze, quartieri. Alla base si presuppone il territorio come spazio antropologico della crescita individuale e sociale delle persone e unendosi in modo specifico alla musica attraverso l'aggregazione e l'educazione musicale si vuole permettere la comunicazione sociale, la possibilità di relazione.
E' da tenere presente che si è registrato nel campione esaminato la coscienza che il cantastorie sia definito da una precisa volontà comunicativa sia di contenuti che di relazione, ma non bisogna dimenticare che per molti di loro, così come in passato si tratta di un lavoro attraverso cui sostentarsi, per cui il desiderio di comunicare messaggi o di stabilire relazioni più umane deve trovare un modo di convivenza con l'esigenza di guadagnare. Dice Stefanati a questo proposito riferendosi agli artisti di strada di ogni epoca: "Ma hanno mai avuto una funzione se non quella di sbarcare il lunario?".[660]
In generale si può affermare, tornando al problema di definizione posto inizialmente, che l'estrema poliedricità e flessibilità rende difficile compiere classificazioni, soprattutto nella situazione attuale di fermento in cui il cantare storie ed il riconoscersi anche cantastorie, diventa per molti artisti di strada un elemento aggiuntivo da proporre al pubblico.[661]
L'esempio rappresentativo di questa incertezza odierna nel definire i cantastorie, proviene dalle opinioni contrastanti emerse all'interno dei convegni e delle tavole rotonde in cui recentemente si è riflettuto sull'argomento.
Si veda infatti come nel convegno svoltosi a Pelago nel 1992,[662] siano emerse considerazioni sul fatto che la soglia di metà secolo ha costituito il limite storico per l'esistenza dei cantastorie: le espressioni oggi presenti sono invece da assimilare all'universo dei buskers.
D'altra parte, l'anno successivo ovvero il 1993, ha visto la nascita di "In/Canti § Banchi" definito "Primo raduno nazionale dei nuovi cantastorie", che vuole essere espressione concreta della volontà di creare occasioni per il proseguimento del mestiere, mostrando continuità e insieme alternativa rispetto alla storica Sagra nazionale dei cantastorie. Proprio durante la tavola rotonda, organizzata in parallelo a questo raduno, sono emerse invece riflessioni ottimistiche riguardo al futuro, mostrando perplessità di fronte alle prese di posizione di chi decreta la fine del mestiere.[663] Testimonia Gianni Stefanati, uno dei partecipanti:[664] "ricordo bene le facce attonite di una trentina di 'artisti', chiamiamoli 'generici' per ora [...] quando annunciai loro il verdetto espresso dalla 'corte' di Pelago: i cantastorie non esistono più. Stop."[665]
Dal punto di vista dei nuovi cantastorie vi è reticenza come si è visto, ad accettare valutazioni sulla base del modello tradizionale inteso come punto di riferimento. Le definizioni secondo Monaco sono semplicemente etichette per far parte della società e creano un "ghetto".[666] Nel caso di Corbari sono stati proprio i vincoli imposti dalla continuità con il passato a farlo allontanare nel 1992 dalla formazione di cantastorie tradizionali di cui faceva parte e di cui rappresentava il ricambio generazionale.[667] Le motivazioni di questa scelta e del rifiuto attuale di definirsi cantastorie, si rintracciano nel desiderio di uscire dagli schemi della tradizione che sente come una "cappa protettiva";[668] attualmente proprio per questi motivi afferma: "Ti faccio vedere delle cose, dimmi tu quello che sono".[669]
In questo panorama si registra anche la posizione di Gigli, cantastorie e promotore di raduni, che coglie l'importanza di non preoccuparsi di definire, notando che l'importante sia porsi in un'ottica di apertura al futuro promuovendo figure che condividono anche pochi elementi con la tradizione secolare dei cantastorie.[670] Usando una bella metafora considera i cantastorie tradizionali come una stella esplosa, ormai solo "documento storico", i cui frammenti continuano ad esistere, ma ad essi si aggiungono altri

materiali che si ricompongono e si allontanano con grande libertà.
Questo presuppone dunque, la costante possibilità per il cantastorie di mutare forme e contenuti, attingendo da modelli di riferimento diversi a seconda della richiesta del pubblico e dei contesti, e proprio in questa natura aperta alle trasformazioni risiede la continuità con il passato:
Si va più in là di Omero cantimbanco, del giullare e del cantastorie, del Maggio drammatico e del contrasto in ottava rima, dello Zanni e di Arlechin Batocio, di Policinella [...]: il tutto ben mischiato e digerito. Non come elemento da salvaguardare, ma solo come materiale da lavoro, da usare e da elaborare [...].[671]
E' possibile comunque individuare un nucleo di elementi basilari che possono essere considerati caratterizzanti il mestiere e che risultano del resto condivisi anche dalle nuove figure di cantastorie, pur nella eterogeneità delle proposte: la ciclicità delle fasi dell'esibizione, il nucleo narrativo, l'accompagnamento musicale, il rapporto diretto e ravvicinato con gli spettatori che mira al loro coinvolgimento, il carattere itinerante del mestiere.

Conclusioni.

I cantastorie sono gli eredi di un'antica tradizione narrativa, la cui vicenda nei secoli è stata caratterizzata da mutamenti di forma e di nome ed insieme dall'alternarsi di atteggiamenti di stima e di condanna.
A partire dalla metà del Novecento, per i veloci mutamenti tecnologici e socio-culturali, i cantastorie hanno progressivamente perduto sia i consueti spazi di lavoro nelle piazze e nei mercati, sia il pubblico che si è allontanato dal loro racconto cantato, espressione di una socialità e di uno spettacolo che non trovava più riscontro nei gusti della gente. Per garantirsi la sopravvivenza ed incontrarne nuovamente il favore, hanno attuato una serie di trasformazioni: la più rilevante è consistita nell'abbandono della veicolazione dei fatti di cronaca per divenire divulgatori soprattutto di canzoni prodotte dal mercato discografico; il rinnovamento ha investito anche i fogli volanti trasformatisi in canzonieri e in dischi ed inoltre è diventata una consuetudine la vendita di articoli vari per incrementare i guadagni.
Gli adeguamenti messi in atto probabilmente non sarebbero stati sufficienti a garantire la sopravvivenza del mestiere se non si fossero aperti nuovi spazi in cui esercitarlo. Un ruolo in questo senso è stato svolto dalla nascita dell'A.I.CA., l'associazione dei cantastorie, che ha indirizzato la sua attività verso la ricerca di posti nelle piazze e nell'organizzazione dalla fine degli anni cinquanta di Sagre annuali.
La creazione di questi raduni, coadiuvata nei primi tempi dalla presenza di un clima di recupero del popolare e del folk-revival, ha permesso una concreta possibilità per lavorare ed ottenere riconoscimenti, indirizzando però il mestiere verso modalità diverse da quelle messe in atto durante gli stessi anni nelle poche occasioni di lavoro nelle piazze. Nelle Sagre, il tradizionale "treppo" a contatto con la gente, è diventato infatti uno spettacolo su palco con la riproposizione, per adeguarsi alle aspettative della giuria, dei fatti di cronaca che non trovavano più riscontro nelle piazze.
I dati raccolti hanno mostrato che a metà degli anni ottanta in Italia settentrionale la categoria risultava formata da pochi cantastorie in prevalenza anziani che si esibivano solo in occasione delle scadenze annuali delle Sagre, ma hanno anche documentato che proprio a partire da questa data si sono aperte prospettive di ricambio generazionale grazie a nuove figure che hanno deciso di iniziare l'attività.
Il campione preso in considerazione nel presente studio, rappresentativo di questa tendenza, ha evidenziato come la scelta di diventare cantastorie sia da ricondurre a motivazioni e percorsi personali, le cui linee dominanti si ritrovano nel desiderio di condurre una vita libera, nel naturale sbocco di esperienze teatrali orientate ad una sperimentazione formale e nella ricerca di un contatto diretto con la gente. Si è visto anche che le vicende individuali si sono intersecate con una serie di situazioni ed elementi organizzativi che hanno garantito punti di riferimento. In primo luogo è da ricordare che la decennale azione

dell'A.I.CA. ha posto i presupposti per l'attuale processo di rinnovamento, permettendo la permanenza negli anni dei cantastorie tradizionali e fornendo quindi esempi con cui confrontarsi; tuttora l'associazione riveste un rilevante ruolo a livello simbolico per alcuni nuovi cantastorie che aderendo ad essa si sentono legittimati nell'esercizio del mestiere.

A partire dalla metà degli anni ottanta sono inoltre nate altre iniziative rivolte alla diversificata realtà degli artisti di strada cui oggi i cantastorie sono assimilati; in particolare ha rivestito una funzione importante la creazione di raduni, legata ad interessi turistici e commerciali, ma anche animata da sincero interesse per creare luoghi di incontro e di promozione di questa realtà. E' da ricordare inoltre la nascita, nell'Aprile del 1992, dell'associazione a tutela degli artisti di strada che nella sua volontà di ottenere miglioramenti economici, promozione di spazi e maggiore organizzazione della categoria, ritrova una simmetria con i propositi di cui anni prima si era fatta portavoce l'A.I.CA.

La documentazione allegata riguardo la forma delle esibizioni dei nuovi cantastorie, testimonia come i vari elementi presenti in esse[672] non siano univoci sia all'interno del campione preso in esame sia nei rapporti con le modalità tradizionali. Un comune denominatore che si riscontra però in tutti, con omogeneità rispetto alla tradizione, consiste nella tipologia strutturale dello spettacolo formato da tre fasi che si ripetono ciclicamente, ciascuna con un preciso scopo: radunare il pubblico, offrire intrattenimento musicale e narrativo ed in ultimo ricavare compenso in denaro.

Un altro carattere condiviso ed emerso come fondamentale nelle interviste raccolte, risulta essere l'aspetto relazionale dell'esibizione che privilegia le tecniche dell'imbonimento e del coinvolgimento collettivo, ma a parte questi elementi in comune, si rileva il carattere eterogeneo della forma spettacolare che mostra la tendenza ad attingere con libertà da vari modelli dati per esempio da menestrelli, cantimbanchi, cuntisti, cantautori, esperienze teatrali precedenti.

E' stato notato nella ricerca come tali scelte avvengano in funzione di inclinazioni personali e di una rispondenza del pubblico, ma per comprenderne l'origine è necessario rimandare al preciso contesto in cui i cantastorie agiscono, in grado di modellarle e di incanalarle. In particolare si è visto come la fruizione dei mass-media e soprattutto del mezzo televisivo, abbia portato all'interno dell'esibizione una emulazione delle loro forme spettacolari, con un privilegio degli elementi visivi rispetto alla capacità evocativa della parola; in parallelo si è evidenziata la tendenza all'interno degli spettacoli a far notare alla gente il valore alternativo di un intrattenimento basato su un rapporto diretto, senza mediazioni.

Da un punto di vista del contesto inteso come luoghi in cui operare, si è notato invece come l'apertura di nuovi spazi abbia permesso al fenomeno di affiorare fornendo prospettive nuove come l'attività nelle scuole e nel sociale e proponendo per i raduni le problematiche relative alla presenza del palco.

La ricerca ha dunque verificato l'esistenza di nuovi cantastorie e ne ha documentato i percorsi e le forme, mostrando che i continuatori di questo mestiere oggi avvertono come non conforme alle loro esigenze la riproposizione di una tradizione immobilizzata nella ripetizione dei suoi caratteri all'interno delle Sagre. Per queste ragioni, attraverso percorsi che hanno tenuto presente l'esistenza di modalità tramandate, sono state attuate innovazioni variabili a seconda delle personalità, dell'orizzonte socio-culturale in cui si muovono e degli specifici contesti di fruizione cui si rivolgono.

Si può notare in queste figure la presenza di un rapporto ambivalente nei confronti della tradizione che viene recuperata e contemporaneamente negata come unico punto di riferimento ideale per essere considerati "veri" cantastorie. A questo proposito si può ricordare la testimonianza della Pischedda che afferma: "Finché la gente si chiede qual è il vero cantastorie tu non lo sei",[673] ed inoltre Monaco precisa: "nessuno è l'ultimo dei cantastorie nessuno è il primo, da che l'uomo ha incominciato a imparare a parlare e a comunicare è un cantastorie, un contastorie, la questione finisce lì".[674]

Questa natura aperta alle trasformazioni è un dato già riscontrabile all'interno della tradizione, infatti si

è visto come da sempre i cantastorie modellino le forma della loro esibizioni, che per loro è principalmente un lavoro e dunque fonte di guadagno, adeguandosi alle circostanze. La stessa vendita del foglio volante, oggi trasformatosi in musicassetta, trova le ragioni della sua esistenza nell'invenzione della stampa che in un primo momento è apparsa segnare un momento di difficoltà per la trasmissione orale dei canti veicolati dei cantastorie; in proposito a questo aspetto nota il Cocchiara: "Parve ma non fu, poiché il cantastorie andò ramingo, di città in città, non solo per cantare nelle fiere e sulle piazze le sue storie e le sue canzoni, ma anche per commerciarle".[675]
E' ovvio a questo punto concludere che è impossibile un confronto per determinare il vero cantastorie in base alla corrispondenza con un modello: ogni forma rispecchia infatti il contesto in cui si muove e ad esso si adegua se vuole sopravvivere. Una testimonianza attuale di questa situazione è fornito dall'affermazione di Monaco, uno dei cantastorie esaminati: "se io invece di spendere due mesi per dipingere un cartellone, utilizzassi delle diapositive, sarei lo stesso nella tradizione dei cantastorie in quanto agirei esattamente come altri cantastorie per secoli hanno agito: utilizzare tutto ciò che l'epoca offre per comunicare col pubblico."[676]
Si può anche aggiungere che se il cantastorie si evolve attraverso i tempi, nel momento in cui si fossilizza in una forma, non rispondendo alle domande dell'epoca in cui opera, non è più una figura narrativa funzionale a quel preciso momento storico ma semplicemente documento di particolari modalità relative ad altre epoche.
Tenendo presente queste considerazioni si può cogliere il reale senso delle profezie mancate sull'estinzione dei cantastorie di cui si ha traccia già a partire dall'Ottocento:

Voci che vanno facendosi sempre più esili, tradizioni cui poco manca perché si dileguino, e che noi salutiamo senza inutili rimpianti, ma non senza un brivido sottile di commozione. Poiché, se è giusto che il tempo e gli uomini inesorabilmente, per quella inestinguibile brama che perpetuamente ci rinnovella, molte cose consumino e lascino cadere in oblio, con la scomparsa del cantastorie è ancora un po' di poesia che muore, di quella spontanea ed umile poesia, impalpabile benda di sogno, di cui talvolta ci piace che sien coronate le tristi e liete vicende della vita".[677]

Nel caso dei cantastorie ci si trova di fronte infatti a strutture dinamiche per le quali si può parlare di mutamenti di forme e contenuti ma la cui continuità con il passato si può rintracciare proprio in questo continuo evolvere i processi trasformativi già avviati, attraverso l'innesto di un processo attivo di rielaborazione.[678]
La questione attualmente non offre conclusioni definite riguardo la realtà dei nuovi cantastorie, reali o presunti continuatori di una professione antica, rese per ora difficili dal suo carattere in divenire e contemporaneo e dalla natura di per sé effimera; l'incertezza riguardo una collocazione e una definizione per queste nuove figure è messa in luce nella presente ricerca riportando le diverse e contrastanti opinioni di studiosi e rappresentanti della categoria ed evidenziando come in realtà esse rappresentino una difficoltà definitoria intrinseca da sempre al fenomeno.
Dal mio punto di vista, avvalorato dalla ricerca fatta e dagli attuali contatti con i cantastorie esaminati, il processo in atto ha possibilità di consolidarsi in quanto non è animato da generiche passioni per questo mestiere ma esprime precise attitudini e scelte di vita. Ritengo che la continuazione della loro attività rimanga comunque legata alla creazione ed al mantenimento di spazi in grado di promuoverli, apparendomi però per ora improbabile il libero esercizio dell'attività nelle strade, peraltro non sufficiente a garantire sicurezza economica. Maggiori prospettive mi pare che provengano invece dall'affermarsi di ambiti dove sia richiesta la loro presenza aggregativa e la loro capacità di coinvolgere, sia quindi in occasione di eventi festivi all'interno del tessuto urbano, sia nel quotidiano all'interno di strutture socia-

li come scuole, ospizi, centri di ritrovo giovanili.
In quest'ottica mi appare secondario il problema definitorio o di legittimazione di una continuità con il passato, basata sulla corrispondenza di elementi formali, il loro futuro dipende infatti dalla misura in cui riusciranno a porsi rispetto alla questione della funzione all'interno della società. L'attenzione deve essere rivolta verso il senso assunto da figure itineranti che forniscono intrattenimento con componenti narrative, musicali, relazionali e a volte a sfondo pedagogico-educativo, all'interno di un secolo caratterizzato da trasformazioni tecnologiche che conducono al ritorno dell'oralità.[679]
Non esistono però al momento elementi sufficienti per valutare con certezza se si tratti di una manifestazione circoscritta ad un arco temporale e destinata ad estinguersi o se sia indicativa di attività successive. L'unica possibilità consentita, non pretendendo di dare valutazioni globali riguardo ad un fenomeno ancora in divenire, consiste nel prender atto e nel testimoniare l'esistenza di questa figura attualmente attiva, dalla natura in continua trasformazione e che si conferma in rapporto con la tradizione proprio per il fatto di condividere con essa il carattere dinamico e la flessibilità formale.
Il presente lavoro ha permesso di identificare queste forme e presenze e apre direzioni di ricerca rivolte ad estendere ad altre figure la ricognizione avviata; inoltre nel caso in cui si verifichi un aumento dell'entità numerica di questa realtà permettendo un migliore radicamento all'interno della società, una via da percorrere potrebbe essere il confronto con altre espressioni artistiche e soprattutto una serie di riflessioni sul loro ruolo, in particolare su quali concreti risvolti assuma la natura relazionale della loro esibizione in rapporto ai vari contesti.

Roberta Parravicini

1 A. Boito, "La musica in piazza. Ritratti di giullari e menestrelli moderni", in *Critiche e cronache musicali,* Milano, Ricordi, 1931, p. 83.
2 Si vedano a titolo esemplificativo i seguenti articoli: F. A. Ugolini, "Il crepuscolo del cantastorie", *Archivium Romanicum,* XV, 1931, pp. 270-278; R. Leydi, "Gli ultimi cantastorie", *L'Illustrazione Italiana,* Febbraio 1959, pp. 39-43; A. Marazzi, "Tramonto dei cantastorie", *Visto,* 14 Luglio 1960, p. 18. Romano Bergamo in anni più recenti, riferendosi a questa professione afferma che "la sua epoca è finita". Cfr. R. Bergamo, *I cantastorie pavesi,* Pavia, Tipografica popolare, 1985, p. 13.
3 All'interno della categoria attualmente si definisce "cantastorie tradizionale" chi ha assimilato e ripropone caratteri e forme tramandati dalle generazioni immediatamente precedenti: si tratta dunque dell'eredità derivata dal protagonista delle piazze di fine Ottocento e prima metà del Novecento. Si usa invece il termine di "nuovi cantastorie" per chi invece si allontana in varia misura dalla suddetta tradizione.
4 Associazione Italiana Cantastorie.
5 Per i criteri della selezione cfr. II.3.
6 Intervista a Bruno Pianta, del 25/5/94 (Milano).
7 Intervista a Giorgio Vezzani del 7/8/94, Santarcangelo di Romagna, (Forlì) e del 28/5/95, (Reggio Emilia).
8 Intervista a Gian Paolo Borghi del 7/8/94 e 11/11/95, Santarcangelo di Romagna, (Forlì).
9 Intervista a Roberto Leydi del 24/2/95 (Milano).
10 6, 7 agosto 1994, Casalecchio di Reno, (Bologna).
11 10, 11, 12 novembre 1994, Santarcangelo di Romagna (Forlì).
12 20, 21 maggio 1995, Castelfiorentino (Firenze).
13 Per il metodo d'indagine si è fatto riferimento ad A. M. Cirese, "Criteri e tecniche di documentazione e di analisi", in *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna di studi sul mondo popolare,* Palermo, Palumbo, 1973, pp. 227-310. Cfr. II.3 per ulteriori precisazioni sui criteri metodologici adottati.
14 La trascrizione delle registrazioni trova il suo limite nel carattere riduttivo rispetto alla ricchezza e alla potenzialità del discorso orale. S. Portelli, "Traduzione dell'oralità", *Fonti Orali. Studi e Ricerche,* III, 1, 1983, p. 37. Sui problemi che solleva l'uso dell'intervista cfr. P. Thompson, "Problemi di metodo nella storia orale", in L. Passerini (a cura di), *Storia orale. Vita quotidiana e cultura materiale delle classi subalterne,* Rosemberg § Sellier, Torino, 1978, pp. 31-41.
15 Dopo la seconda guerra mondiale si sono sviluppati gli studi relativi alla storia e alle tradizioni orali. Jan Vansina

sottolinea come le fonti orali non siano fonti storiche meno valide e come la discriminante non consista nelle caratteristiche intrinseche nella fonte, ma nella professionalità di chi le usa Cfr. l'introduzione di Alessandro Triulzi al testo di J. Vansina, *La tradizione orale*, Roma, Officina, 1976, pp. 9-31. Su questi temi si veda anche J. Vansina, "Tradizione orale e storia orale: risultati e prospettive", in *Quaderni Storici*, 35, 1977, pp. 340-358.

16 E' da sottolineare il fatto che si tratta di fonti di parte, sospese tra documentazione e giudizio, dunque a volte difficilmente interpretabili.

17 Walter Ong nota come gli studi scientifici e letterari della lingua non abbiano affrontato per lungo tempo il problema dell'oralità preferendo rivolgere l'attenzione ai testi scritti, ritenendo le forme orali non degne di studio Cfr. W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 26-30. Il problema della documentazione viene approfondito in II.1.

18 Sui limiti dello strumento video si veda G. D'Elia, "Documentare tramite lo strumento video. Il treppo dei cantastorie", in G. P. Borghi, G. Vezzani, *Sentite che vi dice il cantastorie. Lorenzo De Antiquis, un grande artista popolare romagnolo*, Quaderno 4, Santarcangelo di Romagna, Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna, pp. 97-102.

19 R. Parravicini (a cura di), "Miss Kappa", *Il Cantastorie*, III s., 48, 1994, pp. 66-70; nel numero che sarà pubblicato nel 1996: R. Parravicini, "Cantastorie oggi?", *Il Cantastorie*, III. s., 50, 1995.

441 Per il confronto delle forme spettacolari si tengono presente in particolare i punti relativi ai cantastorie nel Novecento esposti in I.3. e i dati raccolti relativi al campione rappresentativo dei nuovi cantastorie, evidenziati in II.3.

442 Si veda nell'intervista la titubanza di Gigli nel nominare il termine "treppo": "Si dice 'treppo'?" Cfr. A.2.2.

443 Sono da ricordare anche gli elementi auditivi dovuti all'ambiente esterno.

444 Cfr. I.3.4.

445 Cfr. A.2.7.

446 Cfr. I.3.3.4.

447 Per il confronto formale si veda III.2.3.

448 Cfr. A.2.1.

449 Si veda "La moglie comunista e il marito democristiano" di De Antiquis. Bisogna però ricordare l'attività di Franco Trincale, cantastorie siciliano che attualmente vive a Milano e propone al pubblico testi che commentano i fatti politici, in particolar modo i fatti di corruzione legati alle vicende di tangentopoli. Cfr. A.3.

450 Cantante popolare, divenuta famosa negli anni di riscoperta del folk revival con il suo inserimento nel "Nuovo Canzoniere Italiano". Cfr. II.1.

451 Nel caso della Pischedda i racconti intervallano i canti che comunque costituiscono la parte predominante del'esibizione.

452 Cfr. A.1.6.

453 Si tratta de "La dame lombarde". Cfr. II.3.7.

454 Cfr. A.2.4.

455 Treppo di Marino Piazza a Santarcangelo di Romagna nel 1984. Il documento audiovisivo è contenuto nella videocassetta *Sagra di Santarcangelo 1984*, disponibile nell'archivio del Museo Etnografico di Santarcangelo di Romagna. (Forlì).

456 Nell' "Odissea per ghironda" la guerra di Troia è identificata con la Guerra del golfo ed il famoso cavallo si dice inventato per superare la legislazione che vieta l'illecita immigrazione.

457 Si tratta appunto di Felice, di Gigli e del cantastorie Pierpaolo Di Giusto di Udine.

458 Cfr. le riflessioni di Oriani in A.2.6.

459 E' da ricordare che solo in alcuni esempi vi è una specifica preparazione musicale (K), (O) o studi di canto anche se di breve durata (P); negli altri prevale la tecnica dell'autodidatta anche se portata a buoni livelli di esecuzione affinati dall'esperienza.

460 Vd. G. Di Palma, *La fascinazione della parola*, *op. cit.*, p. 139.

[461] Cfr. il pensiero di Gigli in A.2.2..
[462] Si veda E. Agostini, "1968-1978: esperienze d'attore", *Quaderni di teatro,* 2, 1978, pp. 62-76.
[463] Riguardo l'uso dei pupazzi sia per la Kibel che per Felice e Celina, influisce notevolmente il modello dei buskers europei, da cui sono utilizzati per rendere più scenografico e attraente lo spettacolo di strada. Non si riscontrano invece rimandi diretti con il ruolo dei pupazzi assunto all'interno di esperienze dell'avanguardia teatrale, si pensi al *Bread and puppet,* a Giuliano Scabia.
[464] R. Leydi, "Spettacolo in piazza oggi: i cantastorie", in AA. VV., *Il contributo..., op. cit.,* p. 323.
[465] Ripreso dal suo spettacolo di piazza *Il ciarlatano* del 1976. Il testo è trascritto da un foglio volante azzurro distribuito durante l'esibizione.
[466] Cfr. I.2.
[467] Per comodità di analisi confluiscono in questa sezione dedicata alla seconda fase anche elementi (gestuali, prossemici, etc.) che evidentemente sono presenti anche nelle altre fasi.
[468] Si confronti a questo proposito G. P. Borghi, "Tra biciclette e cantastorie", in AA. VV., *Il ciclospettacolo,*Ferrara, Dasi § Gardenghi, 1993, pp. 7-12.
[469] Si veda *Tappa per tappa il giro d'Italia* di Piazza Marino risalente agli anni trenta.
[470] Si veda *La bicicletta* di autore anonimo su foglio volante del 1907.
[471] Si veda *Cornuti in bicicletta* di Lorenzo De Antiquis risalente agli anni settanta.
[472] Si veda *I partiti...e gli arrivati* di Lorenzo De Antiquis risalente al 1948.
[473] Cfr. A.2.7.
[474] Il testo è pubblicato in M. Monaco, *Siparietti per un cantastorie*, Quaderno 5, Ponte a Egola, Stilgrafica, 1994, (senza pagina).
[475] G. Veggetti, "Cantastorie a Casalecchio", *Il Cantastorie,* III s., 12, 1983, p.16.
[476] Per l'esame di questi aspetti si veda più avanti. Per ora si noti come in Mazza vi sia un' accentuazione del momento relazionale e in Oriani vi sia una ricerca vocalico-musicale e di contenuti, con l'uso di teli che lo distanziano dalle esperienze precedenti avute a contatto con cantastorie tradizionali. Una differenza si nota poi nel momento finale in cui, pur distribuendo oggetti, non vi è esigenza di richiedere denaro al pubblico, in aggiunta al loro cachet.
[477] Nel caso di Oriani questo è consentito dal fatto di esibirsi all'interno di scuole.
[478] Cfr. A.2.6.
[479] Cfr. A.3.
[480] La musicassetta di Mazza non è posta in vendita.
[481] Monaco si rifiuta di registrare le sue esibizioni in quanto sostiene l'incompatibilità dell'artificio tecnologico con l'esibizione dal vivo.
[482] Cfr. A.2.2.
[483] Cfr. A.2.1.
[484] Cfr. A.2.4.
[485] Cfr. A.1.5.
[486] Cfr. A.2.3.
[487] Cfr. A.2.1.
[488] B. Pianta, "Vendere le parole. Marginali e mondo popolare nella cultura popolare", in AA. VV., *Milano..., op. cit.,* vol. II, p.19.
[489] Registrazione di R. Parravicini del 24/12/94, Castelfiorentino (Firenze).
[490] Cfr. per questi elementi le considerazioni di Maria Predelli in M. Predelli, "La ciarlataneria nel medioevo e al giorno d'oggi", *Lares, op. cit.,* pp. 453-454.
[491] R. Leydi, "Spettacolo in piazza oggi: i cantastorie", in AA. VV., *Il contributo..., op. cit.,* p. 321.
[492] Imbonimento di Marino Piazza. La registrazione audiovisiva è contenuta nella videocasseta *Sagra*

di Santarcangelo di Romagna, 1984, reperibile nell'archivio del Museo di Santarcangelo di Romagna (Forlì).

[493] Cfr. II.3.5.

[494] R. Leydi, "Spettacolo in piazza oggi: i cantastorie", in AA. VV., *Il contributo..., op. cit.,* p. 330.

[495] Cfr. II.3.3.

[496] *Ibidem.*

[497] R. Leydi, "Spettacolo in piazza oggi: i cantastorie", in AA. VV., *Il contributo..., op. cit.,* p. 338.

[498] *Ibi,* p. 321.

[499] Il confronto è stato compiuto da M. Predelli, "La ciarlataneria nel medioevo e al giorno d'oggi", *Lares, op. cit,* pp. 453-486.

[500] *Ibi,* p. 486.

[501] Zumthor parla di relazione emozionale con il contesto in grado di far ampliare o contrarre la narrazione. Cfr. P. Zumthor, *La presenza della voce, op. cit.,* p. 69.

[502] Cfr. A.2.1.

[503] Si veda M. De Marinis, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia,* Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 131.

[504] La Kibel parla mentre si cambia i costumi, introducendo il brano successivo.

[505] T. Walker, "La tradizione del musicista di strada", in AA. VV., *La città per suonare..., op. cit.,* p. 19.

[506] Cfr. A.2.6.

[507] Cfr. II.3.1.

[508] G. P. Borghi, *Sentite che vi dice..., op. cit.,* p. 47.

[509] Brano di Paolo Monelli citato in A. Grasso, *Storia della televisione italiana,* Milano, Garzanti, 1992, p. 7.

[510] Per far fronte alle nuove difficoltà creano la loro associazione per ottenere spazi e riconoscimenti adeguati e modificano il loro spettacolo indirizzandosi verso la vendita di articoli vari, affidandosi alle capacità dialettiche oppure attingendo dal repertorio radio-televisivo per venire incontro ai mutati gusti del pubblico Cfr. I.3.4.

[511] L. De Antiquis, "Il treppo", 29, II s., 1979, p.5; l'articolo è riportato anche nel numero successivo. Vd. *Il Cantastorie,* 30, II s., 1980, p.4.

[512] G. P. Borghi, *Sentite che vi dice..., op. cit.,* p. 17.

[513] Imbonimento di Marcella Pischedda. Cfr. il documento manoscritto del 5/3/95 (Archivio R. Parravicini).

[514] Cfr. A.2.1.

[515] Cfr. A.2.2.

[516] Cfr. A.2.5.

[517] In particolare ci si riferisce all'"Odissea per ghironda", il suo testo da cantastorie più frequentemente proposto al pubblico. Cfr. II.3.3.

[518] Dal testo di *Odissea per ghironda* contenuto in documento dattiloscritto (Archivio R. Parravicini).

[519] Registrazione del brano *Odissea per ghironda* realizzata da R. Parravicini il 12/11/94, Santarcangelo di Romagna, (Forlì).

[520] Cfr. A.2.1. Lo stesso uso dei *muppets* richiama alla memoria un famoso programma televisivo americano *Muppets show,* la cui formula si basava sulla presenza di numerosi pupazzi.

[521] Cfr. A.2.5.

[522] Cfr. I.3.3.4.

[523] Si veda soprattuto il modello fornito dalla pubblicità televisiva, la cui storia è contrassegnata a sua volta da una progressiva contrazione a partire dai racconti brevi di *Carosello* della televisione delle

origini fino agli spot di pochi secondi di tempi più recenti.

[524] Cfr. I.3.2.

[525] Cfr. III.3.1 e II.2.2.

[526] Cfr. la videocassetta del 1982 riguardante la sagradei cantastorie: *Fiera di S. Martino: i cantastorie,* realizzata dall'Istituto di Cultura teatrale di Santarcangelo, 1982.

[527] *Ibidem.*

[528] Del resto la televisione ingloba ed anche sostituisce molte altre forme spettacolari, non solo quella dei cantastorie.

[529] Programma presente sugli schermi dal 1959 al 1961.

[530] Cfr. A.2.5.

[531] Cfr. A.2.3.

[532] Cfr. A.2.5.

[533] Cfr. A.2.3.

[534] Dal volantino *Il dito nel mito,* (Archivio R. Parravicini).

[535] Cfr. A.2.3.

[536] Testo tratto da *Il dito nel mito,* spettacolo di Laura Kibel. Cfr. il documento dattiloscritto che ne contiene il testo (Archivio R. Parravicini).

[537] Cfr. A.2.4.

[538] Cfr. A.2.6.

[539] Cfr. A.2.7.

[540] Cfr. I.3.2.

[541] F. Guccini, "Incontro con Lorenzo De Antiquis", *Il Cantastorie, op. cit.,* p. 14.

[542] G. Borghi, G. Vezzani (a cura di), "Cantastorie in Romagna", *Il Cantastorie,* 29, II s., 1979, p. 20.

[543] "Ricordando Taiadela. Intervista con Lorenzo De Antiquis", *Il Cantastorie*, 21, II s., 1976, p. 27.

[544] Cfr. II.2.3.

[545] Durante il secondo raduno è stato realizzato anche un documentario per la R.A.I.: Roberto Leydi, *Storie, Canti e Cantastorie*, Milano, R.A.I. - TV, 1958. Cfr. tra la vasta rassegna stampa in particolare V. Buonassisi, "Pioggia di cappelli a cilindro al torneo dei cantastorie italiani", *Corriere della Sera,* 30/6/60, p. 6; U. Lazzari, "I 'Rinaldi' di Grazzano", *Italia Domani,* 10/7/60, pp. 6-7.

[546] Cfr. II.2.3.

[547] Cfr. I.3.4.

[548] Cfr. II.4. Si veda anche "Proposta per la sagra dei cantastorie", *Il Cantastorie, op. cit,* retro copertina.

[549] Cfr. A.7.

[550] Intervento di Stefano Bottoni, direttore artistico del "Ferrara buskers festival", alla tavola rotonda del 1992 organizzata in occasione della rassegna "Tacabanda. L'altro spettacolo". Cfr. AA. VV., *Esperienze...,* E. Buccoliero, G. Stefanati (a cura di), *op. cit.,* p.21.

[551] Sulla rivista *Il Cantastorie* viene messa in discussione l'"utilità di calare 'dall'alto' premi e riconoscimenti che non portano alcun vantaggio alla cultura popolare vista nel suo complesso". Vd. "Gli spettacoli dei cantastorie nel 1980", *Il Cantastorie*, 31, III s., 1980, p. 21.

[552] Si veda la tappa a Casalecchio di Reno della Sagra annuale dei cantastorie. Cfr. A.8.

[553] E'il curatore della rivista *Il Cantastorie.*

[554] "La sagra dei cantastorie", *Il Cantastorie*, 10/12, II s., 1973, p. 63.

[555] Cfr. A.2.2.

[556] Dall'introduzione di Glauco Sanga alla ricerca fotografica realizzata da Giovanni Zaffagnini sul mercato di Lugo. Cfr. G. Zaffagnini, *Il mercato di Lugo. Cose, parole, gesti,* Ravenna, 1984, cit. in

G. P. Borghi, G. Vezzani, *Ascoltate in silenzio..., op. cit.*, pp. 219-220.

557 Le misure della pedana usata sono 2x3x50 cm.

558 Cfr. A.2.4.

559 Cfr. A.2.7.

560 Cfr. A.2.1.

561 Il testo è stato scritto e diretto da Luigi Cilumbriello. Lo spettacolo è stato recitato su palco da Felice e Celina nel 1990 in occasione del Festival "La luna è azzurra" di S. Miniato.

562 Si veda la riflessione di G. P. Borghi registrata da R. Parravicini il 7 Agosto 1994. Su questo argomento si veda anche "Ricordando Taiadela. Intervista con Lorenzo De Antiquis", *Il Cantastorie*, 21, II s., 1976, p. 27.

563 La registrazione audiovisiva è contenuta nella videocassetta *Sagra di Santarcangelo di Romagna 1984*, custodita nell'archivio del museo etnografico di Santarcangelo di Romagna (Forlì).

564 Episodio avvenuto a Casalecchio di Reno (6 Agosto 1994).

565 Il convegno ha ospitato le relazioni di Bruno Pianta, Gian Paolo Borghi, Giorgio Vezzani, precedute dagli interventi del Sindaco Giancarlo Zoffoli, dell'assessore alla cultura Cristina Garattoni e di Remo Vigorelli del Teatro di Ventura, e di tutti i cantastorie presenti alla Sagra. Si veda il resoconto del convegno in "Una piazza per i cantastorie", *Il Cantastorie*, 19/20, III s., 1985, pp. 3-5.

566 "Una piazza per i cantastorie", *Il Cantastorie,op. cit.*, p. 4.

567 Si veda P. Corbari, "La Sagra dei cantastorie", *Il Cantastorie,op. cit.*, pp. 6-11.

568 Cfr. A.6.

569 Cfr. A.2.3. e il testo della stessa proposta di legge allegato in A.6.

570 Per queste riflessioni si veda l'ntervento di Stefano Bottoni, direttore artistico del "Ferrara buskers festival", alla tavola rotonda del 1992 organizzata in occasione della rassegna "Tacabanda. L'altro spettacolo". Cfr. AA. VV., *Esperienze...*, E. Buccoliero, G. Stefanati (a cura di), *op. cit.*, p.23-24.

571 Ovvero il momento di richiesta del denaro.

572 Cfr. A.2.7.

573 Lettera di Gaetano Cagliari, Presidente dell'A.I.CA., compilata a conclusione del I Congresso dei cantastorie (1954). Vd. L. De Antiquis, "Gaetano Cagliari", *Il Cantastorie*, 26, II s., 1978, p. 21.

574 "La sagra dei cantastorie", *Il Cantastorie*, 3, II s., 1970, p. 7. Il brano citato è seguito da una frase di Vezzani che conclude commentando: "Sarà questa la volta buona?".

575 Cfr. A.2.3.

576 Cfr. "Dalla piazza all'università", *Il Cantastorie, op. cit.*, p. 21.

577 Cfr. su questi temi G. Livio, R. Bianchi (a cura di), *Quarta parete. Quaderni di ricerca teatrale*, vol. I, Torino, Stampatori, 1975, pp. 3-30.

578 Si ricordi che il suo avvicinamento alla figura del contastorie avviene a partire dalla seconda metà degli anni ottanta. Cfr. il profilo biografico di Gigli in II.3.2.

579 A. Gigli, "C'era una volta", in *La scuola nello spazio magico del teatro*, Pontedera, Bandecchi § Vivaldi, 1990, p.9.

580 Cfr. A.2.3.

581 *Ibidem.*

582 *Ibidem.*

583 Un'attività collaudata è invece quella di Monaco che propone anche agli insegnanti i suoi corsi di comunicazione non strettamente attinenti però allo spettacolo del cantastorie.

584 Cfr. A.2.2.

585 Cfr. A.2.5.

586 Cfr. I.2

[587] Per l'origine e la diffusione del termine cfr. I.2., nota 74.

[588] P. Camporesi, *Il libro dei vagabondi,* Torino, Einaudi, 1973, p.XL-XLI.

[589] *Ibi,* p. CXXXVII e seguenti. Camporesi nota anche che la nomina di ciarlatano non fu risparmiata neanche a Socrate e a Platone.

[590] Lo spettacolo in questione è *Il ciarlatano* del 1976. Cfr. II.3.5.

[591] P. Camporesi, *Il libro dei vagabondi, op. cit.*, pp. CLII-CLIII. A sua volta Camporesi trae il brano da G. D. Ottonelli, *Della christiana moderatione del Teatro,* Firenze, 1652. La citazione di Camporesi è menzionata in B. Pianta, "Vendere le parole. Marginali e mondo ambulante nella cultura popolare", in AA. VV., *Milano..., op. cit.,* vol. II, pp. 11-12.

[592] B. Pianta, "Vendere le parole. Marginali e mondo ambulante nella cultura popolare", in AA. VV., *Milano..., op. cit.,* vol. II, p. 11-12.

[593] P. Burke, *Cultura popolare..., op. cit,* p. 93.

[594] G. P. Borghi, *Sentite che vi dice..., op. cit.,* p. 12.

[595] *Ibidem.*

[596] A. Callegari, "La piazza. Racconto autobiografico", in AA. VV., *Genti di Lomellina dell'Oltrepo e del Pavese,* Pavia, 1983, p. 92.

[597] Cfr. I.3.2. Il nome è stato ufficialmente adottato nel 1954, in occasione del primo Congresso dei cantastorie su proposta di Nino Fusaroli. Ricorda De Antiquis: "Il dottor Nino Fusaroli evidentemente aveva riallacciato questo nostro lavoro di cantanti [...] con l'inventore di Bertoldo e Bertoldino, Giulio Cesare Croce, che andava in altri tempi, girando e raccontando storie e magari qualche volta cantandole anche, vendendo delle cianfrusaglie, faceva un po' il ciarlatano, e si era allaccciato a lui, a quel personaggio, evidentemente a scopo di creare notizie. Cfr. G. P. Borghi, *C'era una volta un treppo..., op. cit.,* vol. I, pp. 135.

[598] Cfr. I.3.4.

[599] Bollettino A.I.CA. del 15 Gennaio 1957 custodito nell'archivio dell'Associazione e pubblicato in G. P. Borghi, *Sentite che vi dice..., op. cit.,* p.82.

[600] Si veda il caso della Pischedda e di Monaco. Cfr. II.3.5. e II.3.7.

[601] Cfr. I.2. Si ricordi anche che il trovatore è portatore della parola scritta, l'unica in grado di rimanere nel tempo rispetto all'effimero spettacolo dei giullari e per questo gli è attribuito un diverso riconoscimento sociale e culturale. Cfr. L. Allegri, *Teatro e spettacolo, op. cit.,* p. 76.

[602] M. Piazza, "Piazza Marino poeta contadino", *Il Cantastorie, op. cit.,* p. 5.

[603] Cfr. A.2.3.

[604] Cfr. A.2.5.

[605] Cfr. A.2.3.

[606] Cfr. A.2.1.

[607] Cfr. l'introduzione scritta da Enzo Jannacci sugli artisti di strada in occasione del "Ferrara Buskers Festival": E. Jannacci, "Suonare per strada", in AA. VV., *La città per suonare..., op. cit.,* p.1.

[608] T. Bella, "Cantastorie artista completo" *Il Cantastorie,* II s., 10/11, p.48

[609] M. T. Puliti, "Professione cantastorie", *Topolino,* n.1961, in AA. VV., *On the road Festival 1993,* Pelago, 1993, p. 61.

[610] *Ibi,* p.65. Nello stesso articolo si cerca anche di creare una sensibilizzazione sull'argomento invitando i lettori ad inviare lettere in redazione per esprimere un giudizio sulla legislazione vigente che limita l'arte di strada. *Ibi,* p. 66.

[611] Intervento di Eugenio Bargagli, cantastorie toscano riportato in AA. VV., *Per le strade di Certaldo, (Mercantia 1991),* A. Mancini (a cura di), Pisa, Edizioni del Cerro, p. 104.

[612] L'assimilazione di queste due figure in passato si deve anche al fatto che gli studi nei loro riguardi

sono sempre stati più rivolti al contenuto dei materiali trascurandone le forme. Cfr. J. Goody, *L'addomesticamento del pensiero selvaggio, op. cit.*, p. 36.

[613] Questi due esempi hanno dei collegamenti e delle influenze, come la stessa Kibel esplicita nel volantino *Il dito nel mito,* menzionando l'incoraggiamento avuto da Alessandro Gigli.

[614] G. Stefanati, "Le tipologie dell'Altro spettacolo", in AA. VV., *Esperienze...*,E. Buccoliero, G. Stefanati (a cura di), *op. cit.*, p. 38-39.

[615] Mazza, Oriani, Monaco usano un libro che riporta i testi, ma senza illustrazioni.

[616] Ricordo di Alfredo Panzini riportato da Ugolini in F. A. Ugolini, "Il crepuscolo del cantastorie", *Archivium Romanicum, op. cit.*, p. 278.

[617] G. Stefanati, "Le tipologie dell'Altro spettacolo", in AA.VV., *Esperienze...*, E. Buccoliero-G. Stefanati (a cura di), *op. cit.*, p. 38-39.

[618] Cfr. A.2.5.

[619] G. P. Borghi, *Ascoltate in silenzio..., op. cit.*, p. 11.

[620] *Ibi*, p. 72.

[621] *Ibi*, p. 21.

[622] *Ibidem.*

[623] *Ibidem.*

[624] AA. VV., *Esperienze...*, E. Buccoliero-G. Stefanati (a cura di), *op. cit.*, p.14.

[625] Per un paragone con il giullare cfr. L. Allegri, *Teatro e spettacolo..., op. cit.*, p. 71, pp. 86-87.

[626] Cfr. A.2.5.

[627] Si veda anche il caso della rappresentazione giullaresca in M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, I vol., Firenze, 1938, n. ed. 1981, pp. 76-80; L. Allegri, *Teatro e spettacolo..., op. cit.*, p. 63.

[628] AA. VV., *Per le strade di Certaldo.(Mercantia 1991)*, Andrea Mancini (a cura di), *op. cit.* pp. 85-86.

[629] *Ibi*, p. 102.

[630] *Ibi*, p. 8.

[631] Per questi aspetti riferiti alla relazione teatrale cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro..., op. cit.*, p. 200.

[632] *Ibi*, p. 92.

[633] Cfr. L. Allegri, *Teatro e spettacolo..., op. cit.*, p.X.

[634] Cfr. A.2.6.

[635] A proposito di questi temi, nell'introduzione al primo dei volumi dedicati agli artisti di strada pubblicati in seguito alle edizioni di "Mercantia", viene riportata una frase di Bertolt Brecht: "Quando parlate di piaceri inferiori e di piaceri superiori, l'arte vi contrappone una faccia di ghiaccio, perché desidera muoversi sia nelle regioni basse sia nelle regioni elevate e vuole essere lasciata in pace se così può allietare gli uomini". Cfr. AA. VV., *Mercantia...*, A. Mancini, (a cura di), *op. cit.*, p. 18.

[636] G. P. Borghi ricorda di aver visto ai concerti di Guccini modalità tipiche di alcuni cantastorie conosciuti dal cantautore durante le sue ricerche. La testimonianza di Borghi è stata da me registrata l'11/11/94 a Santarcangelo di Romagna (Forlì).

[637] Si può attuare un paragone con la poesia giullaresca che non può essere valutata prioristicamente come fatto estetico in quanto la formalizzazione verbale, nello stile formulare e modulare tipico della comunicazione orale, corrisponde a mnemotecniche con la funzione di conservare una cultura. Cfr. per questi temi l'introduzione di Bruno Gentili al testo di E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura,* Bari, Laterza, 1973.

[638] Parte del discorso tenuto da L. De Antiquis al Teatro dell'Arca a Forlì il 28 Maggio 1977. Cfr. G. P. Borghi, *Sentite che vi dice..., op. cit.*, p. 47.

[639] F. Guccini, "Incontro con Lorenzo De Antiquis", *op. cit.*, p. 13.

[640] Cfr. G. P. Borghi, *Sentite che vi dice..., op. cit.*, p. 47.

[641] Cfr. A.2.7.
[642] Cfr. A.2.7.
[643] Cfr. A.2.1.
[644] Cfr. A.2.6.
[645] Cfr. A.2.5.
[646] Cfr. I.3.3.2.
[647] Vd. M. C. Cabani, *Le forme del cantare..., op, cit.*, p. 76.
[648] *Ibidem.*
[649] Cfr. A.2.3.
[650] Cfr. l'intervento di Alessandro Gigli alla tavola rotonda tenutasi a Castelfiorentino nel maggio 1993. La registrazione è disponibile presso il comune di Castelfiorentino (Firenze).
[651] Cfr. A.2.5.
[652] Cfr. A.2.4.
[653] Cfr. G. Ballerini, "Voglia di far festa o di festival pop", *Progetto Uomo Musica. (La musica, la strada, la piazza)*, 6, 1994, pp. 67-68.
[654] Cfr. P. Chiozzi, "Il funambolo e l'antropologo. L'alterità nella polis.", in *Progetto Uomo Musica..., op. cit.*, pp. 49-52.
[655] Cfr. A.2.4.
[656] M. Disoteo, "Per un'educazione musicale migrante contro la xenofobia e il razzismo", *Progetto Uomo Musica..., op cit.*, p. 58.
[657] G. Bettetini, "La degenerazione della creatività nel'ascolto televisivo", in *Scritture di massa*, Milano, Rusconi, 1981, pp. 203-206. Nell'articolo viene detto che la televisione da strumento di comunicazione può trasformarsi in "luogo autonomo e autosufficiente di gioco passivo e regressivamente ipnotico". *Ibi*, p. 205.
[658] G. Bettetini, "L'immagine contro l'immaginazione", in *Scritture di massa, op. cit.*, p. 201. Si evidenzia nell'articolo come un'esposizione prolungata ai linguaggi dell'immagine agisce causandone una perdita di fantasia e di creatività in quanto i contenuti dell'immaginazione risultano già elaborati.
[659] Si veda su questi temi R. Merlo, "Una proposta di lavoro muovendosi nella rete sociale", *Animazione Sociale*, 1, 1991, pp. 3-9; R. Merlo, "Sfondo antropologico per un metodo dell'animazione", *Animazione Sociale*, 3, 1991, pp. 10-18.
[660] "Cantastorie oggi? (I)", *Il Cantastorie*, 48, III s., p. 49.
[661] Alcuni esempi: Claudio e Consuelo (Cuneo) cantano una storia e presentano numeri da giocolieri; Gli "Abesibè" (Torino) cantano storie compiendo azioni di mimo e di coinvolgimento del pubblico ai loro numeri; Sergio Monteleone (Livorno) è clown ma anche canta durante le esibizioni e per questo si considera un potenziale cantastorie. Per un elenco di questi nuovi personaggi cfr. A.3.
[662] Si tratta del convegno "Dai cantastorie ai buskers: il mestiere di artista di strada", tenutosi a Pelago nel 1992, in occasione della prima edizione dell' "On the road festival". Cfr. II.2.3.
[663] La registrazione della tavola rotonda svoltasi nel 1993 a Castelfiorentino (Firenze) in occasione di "In/Canti § Banchi" è disponibile presso il comune di Catelfiorentino.
[664] Ricercatore del Centro Etnografico di Ferrara.
[665] "Cantastorie oggi? (I)", *Il Cantastorie*, III s., 48, 1994, p. 49.
[666] Cfr. A.2.5.
[667] Corbari nato a Ravenna il 24/4/61, pur non abbandonando il suo lavoro, ha fatto parte del "Nuovo Connubio Empirico di Romilia" dal 1987 al 1992 insieme a De Antiquis e ad altri cantastorie tradizionali. Nel 1988 ha introdotto nella formazione anche il suo amico Piergiorgio Oriani. Cfr. II.3.6.

668 Testimonianza registrata da R. Parravicini l'11/11/95 a Santarcangelo di Romagna (Forlì).
669 *Ibidem.*
670 Per le riflessioni di Gigli cfr. 4.2.2.
671 AA. VV., *Per le strade di Certaldo. Mercantia (1992),* Andrea Mancini (a cura di), Pisa, Edizioni del Cerro, 1992, p. 11.
672 Si tratta di elementi verbali, paralinguistici, prossemici, cinesico-gestuali, iconico-scenografici.
673 Cfr. A.2.7.
674 Cfr. A.2.5.
675 G. Cocchiara, "Letteratura a un soldo", *La lettura,* 3, 1943, p. 160.
676 "Cantastorie oggi? (I)", *Il Cantastorie,* III s., 48, 1994, p.40.
677 F. A. Ugolini, "Il crepuscolo del cantastorie", in *Archivium Romanicum, op. cit.,* p. 278.
678 Afferma Marcel Mauss: "Non esiste tecnica, nè trasmissione, se non c'è tradizione". Cfr. M. Mauss, "Le tecniche del corpo", in *Teoria generale della magia e altri saggi,* Torino, Einaudi, 1965, p. 386.
679 L'oralità secondaria "insieme rimanda e si oppone all'oralità primaria precedente alla scrittura". Cfr. W. Ong, *Interfacce della parola,* Bologna, Il Mulino, 1989, p. 323. Riguardo all'oralità di ritorno che caratterizza questo secolo si veda anche W. Ong, *Oralità e scrittura..., op. cit.,* pp. 190-193.

TESI DI LAUREA E MONDO POPOLARE

Nel n. 52 (1996) abbiamo pubblicato l'elenco dei brani tratti da tesi di laurea riguardanti la cultura del mondo popolare che ora completiamo con i seguenti altri contributi:

1974 - Elena Aniceti, *I Maggi e le feste agrarie di fertilità*, n. 14, N.S., luglio 1974, pp. 24-28, da *I maggi dell'Appennino emiliano nella continuità delle feste agrarie di fertilità*, tesi di laurea discussa con la Prof.ssa Carla Salsedo Sivelli all'Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Laurea in Etnologia, A.A. 1972-'73.

1997 - Simone Petricci, *Il cantastorie contemporaneo ultimo erede del giullare-cantore ambulante medievale*, n. 52 (1996), pp. 46-57, dalla Tesi di Laurea discussa all'Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere, relatore Prof.ssa Lia Lupini, A.A. 1992-'93.

1997 - Enrico Maria Rinaldi, *Una eresia in vita*, n. 53 (1997), pp. 101-112, da *Il teatro come competizione. I Match d'Improvvisazione della L.I.I.T.",* tesi di Laurea in Storia dello Spettacolo, corso di Laurea in D.A.M.S., Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bologna, relatore Prof. Mario De Marinis, A.A. 1996-'97.

TESI DI LAUREA E MONDO POPOLARE

IL CANTASTORIE CONTEMPORANEO

ULTIMO EREDE DEL GIULLARE-CANTORE AMBULANTE MEDIEVALE

II

IL REPERTORIO CANTASTORIALE: ANALOGIE TEMATICHE E DIFFORMITA' STRUTTURALI RISPETTO ALLA CREAZIONE POETICA GIULLARESCA

II. 1 Tra alcuni componimenti del repertorio giullaresco ed altri della produzione cantastoriale esiste una somiglianza di contenuto. Gli argomenti trattati in certi antichi componimenti giullareschi continuano ad essere proposti dai moderni cantori ambulanti sulle piazze. Al di là delle ovvie differenze di stile tra componimenti poetici cronologicamente distanti, i temi tradizionali della creazione popolare medioevale, sembrano permanere nel repertorio dei moderni cantastorie. Quest'ultimi hanno chiaramente cercato di attualizzare determinati filoni arcaici, in risposta al mutare del gusto del pubblico e degli eventi storici e sociali ai quali si sono ispirati per comporre le storie (1). Così nel repertorio degli odierni cantori ambulanti continuano a trovare spazio, accanto alle canzonette alla moda di uso recente, i temi "riadattati" dell'antica creazione giullaresca, per di più conservando anche i generi tradizionali della poesia popolare e giullaresca.
Il moderno repertorio cantastoriale risulta infatti composto principalmente da "canti narrativi", cioè canzoni che narrano vicende storiche, di cronaca, domestiche, religiose, fantastiche, da "canti satirici", cioè di scherno, composti con l'intento di deridere l'atteggiamento, la moda, il costume di uno o più individui, soprattutto in riferimento ai due sessi e al loro rapporto e da "contrasti", cioè canti a due voci che rappresentano la disputa poetica o verbale tra due personaggi che hanno vedute differenti circa un argomento comune.
La "canzone narrativa" prende forma da un testo verbale e da un testo musicale, "elementi inseparabili di una stessa espressione poetica" (2), specifica Leydi:
Si raccolgono convenzionalmente sotto la definizione di canzone narrativa documenti fra loro assai diversi della tradizione orale, caratterizzati da un impianto polistrofico e da uno svolgimento narrativo. Rientrano cioè in questa vasta e artificiosa categoria tutti quei canti della cultura orale che, in forme diverse e con diverso andamento, raccontano una storia o un fatto attraverso una successione logica e coerente di strofe (3).
Anche la "ballata", che è una poesia destinata originariamente ad accompagnare il ballo, composta da

---

Il primo capitolo della Tesi di Laurea di Simone Petricci discussa all'Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere, A.A. 1992-1993, relatore Prof.ssa Lia Lapini, è stato pubblicato nel n. 52 (102), Terza Serie, 1996.

più stanze di identica grandezza sviluppate in maniera tale che corrispondano alle variazioni del canto con ripresa (4), per la sua conformazione strofica e la sua struttura narrativa fa parte dei "canti narrativi" così come la "storia".

I "canti satirici" conservano l'impianto polistrofico e talvolta anche la dimensione narrativa (tant'è vero che esistono anche "ballate" e "storie satiriche"), ma si possono presentare privi di un andamento narrativo logico, poiché composti da motti sentenziosi, slegati fra di loro, come nel caso delle "mattane" o delle "frottole" (5), tipicamente giullaresche.

Il "contrasto" ha anch'esso un impianto polistrofico, ma si presenta in forma di dialogo (con due personaggi appunto fra di loro in contrasto) e utilizza melodie assai semplici, che sfruttano un metro tipico della poesia popolare quale l'ottava rima, o al massimo si avvale di strofe di tre settenari ed un quinario (6).

Esiste inoltre una distinzione formale tra componimenti in monologo e in dialogo, a seconda che essi siano stati concepiti per la recitazione (7) di un solo attore (giullare o cantastorie) o di due attori. Principalmente i "canti narrativi" ed i "canti satirici" si presentano in forma di monologo, mentre i "contrasti", come abbiamo detto, si presentano in forma di dialogo. Nulla toglie comunque che un monologo preveda all'interno della sua struttura narrativa il discorso diretto e che un unico attore prenda le sembianze di più personaggi parlando in prima persona, o viceversa che il "contrasto" venga eseguito da un solo attore.

All'interno del repertorio cantastoriale preso in esame (8) molti testi presentano dunque delle affinità con componimenti giullareschi, per quanto riguarda il genere e l'argomento trattato, tanto che si può identificare un elevato numero di coppie di testi (arcaici e moderni) che presentano una trama identica, oltre che appartenere allo stesso genere poetico. Un esempio è rappresentato dal contrasto del giullare Rambaldo de Vaqueiras, Contrasto bilingue tra giullare e donna genovese (9), e quello del cantastorie Marino Piazza, Contrasto d'amore (10). Si tratta in entrambi i casi di un "contrasto" che vede protagonista una coppia di sesso opposto: un giovane e una donna. I personaggi agiscono nello stesso ambiente, cioè gli uomini si trovano in strada e le donne alla finestra. I termini della discussione sono simili per entrambe le coppie: gli uomini vorrebbero salire in camera delle donne per poter amoreggiare, le donne cercano di guadagnare tempo nella speranza che gli uomini, scoraggiati, si allontanino, liberandole così dal tormento. Lo scontro si risolve con un rifiuto secco della donna e la conseguente fuga dell'uomo. I componimenti appartengono dunque al medesimo filone tematico, cioè quello del "contrasto" tra il corteggiatore e la corteggiata.

In questo caso le analogie riguardano anche la psicologia dei personaggi, oltre che il contenuto: alcuni aspetti del carattere della protagonista femminile, aggressiva ed autoritaria, così come sono posti nel componimento di Piazza, si presentano già nel contrasto giullaresco. Certamente non può avvenire un paragone stilistico tra i componimenti, poiché il contrasto di Piazza non presenta artifici verbali ed un linguaggio raffinato come quello di Rambaldo. I cantastorie, il cui grado di acculturazione è bassissimo, posseggono una schiettezza d'espressione insolita, dalla quale scaturisce una vena poetica estremamente genuina, ispirata al linguaggio parlato quotidianamente dagli strati popolari subalterni (e non ci riferiamo tanto al dialetto quanto ad un idioma semplice, comprensibile sia dal contadino delle province lombarde che da quello della profonda Maremma).

Un altro esempio di accoppiamento tematico viene dal "canto narrativo", che descrive il ritorno a casa del marito dopo una lunga assenza che lo aveva tenuto lontano dalla moglie e spesso dal/i figlio/i. Particolarmente ricorrenti nel repertorio cantastoriale, questi componimenti seguono uno schema fisso che propone pressappoco sempre gli stessi personaggi, la stessa situazione di partenza, lo stesso avvenimento, lo stesso punto di arrivo ed hanno chiari precedenti nella poesia giullaresca, ravvisabili per esempio nel Frammento Papafava (11) che abbiamo posto a confronto con uno di questi componimenti

moderni: il Miracoloso ritorno di un prigioniero di guerra (12).
Sappiamo che il tema del "ritorno" comporta naturalmente un poco gradito allontanamento iniziale dell'uomo, che lo terrà distante dalla famiglia per un lungo periodo di tempo. La guerra, l'essere richiamato alle armi obbliga una persona a lasciare il proprio tetto, nonostante i pericoli e le incertezze della vita militare. Il marito di "Donna Frixa" (Frammento Papafava) è impegnato a combattere in Terra Santa durante le crociate, come ella stessa lascia intendere nel suo lamento disperato di donna abbandonata. E' passato già molto tempo e non ha ricevuto nessuna notizia positiva: questo silenzio la fa consumare nell'angoscia:

Eo guardo en ça deverso el mare,
sì prego Dio ke guarda sia
del me' segnor en Pagania,
e faça sì ke 'l mario meo
alegro e san se'n torne endreo,
e done vencea ai cristiani,
ke tuti vegn'alegri e sani. (13)

E' proprio dalle parole della donna che riceviamo tutte le informazioni necessarie alla comprensione del personaggio maschile e alla ragione della sua assenza. Il protagonista, Giovanni Federici, del Miracoloso ritorno di un prigioniero di guerra viene invece introdotto immediatamente dal cantastorie, senza allusioni all'intreccio sentimentale, secondo lo schema più semplice della narrativa:

Fin dal lontano quindici,
quando scoppiò la guerra,
Giovanni Federici
lasciava la sua terra.
Come tanti altri si arruolò
solo la moglie a casa lasciò. (14)

L'aspetto che maggiormente desta stupore nel pubblico, impietosendolo, e che condiziona l'andamento della vicenda, è l'atteggiamento delle mogli che, nonostante la terribile attesa e la mancanza di notizie, non cadono mai in tentazione, mantenendosi fedeli al marito. Addirittura continuano a sperare in un suo ritorno, anche se l'uomo viene considerato da tutti morto. Un comportamento esemplare che viene sottolineato in entrambi i testi. Ma mentre i cantastorie arricchiscono le storie con altri elementi (la prigionia dell'uomo e la fuga, la nascita del figlio), all'anomimo giullare preme sottolineare soprattutto il ritorno inaspettato del marito. Un ritorno che coglie di sorpresa anche il pubblico curioso di conoscere la conclusione della vicenda, per la quale è rimasto così a lungo in sospeso.
Il testo giullaresco si conclude in maniera commovente, con il mancato riconoscimento dell'uomo: il crociato si presenta sotto false spoglie alla donna per mettere alla prova la sua fedeltà ed una volta giunto di fronte a lei ammutolisce, estasiato dalla sua bellezza e dalla grande emozione, mentre la moglie si limita ad osservarlo senza dire una parola:

Mai el non osa, el pelegrino:
tutora sta col cavo enclino;
mercè non quere, mai sta muto,
sospira êl core e arde tuto. (15).

Il redivivo descritto dal cantastorie ha invece il primo impatto familiare con il figlio, nato durante i primi mesi della sua assenza e che quindi non lo conosce, ma la vera identità viene presto rivelata con grande entusiamo dalla consorte:

Lo fa il ragazzo entrare
gli dà quanto ha potuto
e l'uomo ringraziare
del generoso aiuto
e la sua storia a quel figliol
tutta gli narra gli apre il cuor.

Entrava in quel momento
la madre del bambino
ed ascoltava attenta
si ferma un momentino
Poi con un balzo si accostò
«è mio marito» essa gridò (16).

La somiglianza dei due componimenti non è circoscritta esclusivamente al tema comune del ritorno, ma anche ad alcune conformità di svolgimento. Conformità che tornano in maniera più o meno evidente in altri gruppi tematici che affrontano un argomento analogo.
Chiaramente certe costanti tematiche sono peculiari dei canti con struttura narrativa dove più evidente è l'azione drammatica, ma anche nel caso dei "canti satirici" ove spesso non si individua uno sviluppo narrativo vero e proprio, esistono analogie tra i testi, come il ripetersi di alcune forme simboliche, le ricorrenti allusioni erotiche, la destinazione stessa dei componimenti. Tra i giullareschi si possono indicare l'anonimo Proverbia quae dicuntur super natura feminarum (17) affiancabile al cantastoriale L'invocazione degli uomini contro i difetti delle donne (18): entrambi canti satirici misogini, che denunciano i difetti e le mancanze delle donne. Il gentil sesso viene qui smitizzato: la donna è considerata un'attentatrice della quiete pubblica, un essere degenerato. Adultera, smorfiosa, arrogante, autoritaria, aggressiva, ingannatrice e cinica sono alcuni aspetti del carattere femminile criticati dall'anonimo giullare che, con grande lungimiranza, anticipa la satira cantastoriale contro l'emancipazione femminile avvenuta in epoca moderna. Basta mettere a confronto qualche verso dei due componimenti per individuare subito queste costanti; per esempio entrambi i compositori sono convinti che la donna sia infedele per natura e, vista la sua inclinazione esibizionista, esteticamente artefatta:

[Le d]one à solaço far corne a lo marito;
[d]e questa orda befa spesora ne 'nde rito.
[S']un spend e l'autro gaude, non è bono partito:
[e]u cognosc' asai beci c'à lo corno florito.
[...]
Tal è palida e tenta la man quand'è levata,
qe l'om la ten per bela quando la vé 'pareclata:
de vermeio e de blanco serà si adobata
q'ela parà una 'magena quand'è ben verniciata.
(19)

Fan sempre le civette
senza alcun rossor
si pitturano la faccia
al pari di un pittor.
[...]
Ce n'è persin di quelle
che si prendon diletto
di mandare lo sposino
in viaggio per corneto [*sic*]. (20)

Recare il buon umore è una delle caratteristiche fondamentali del mestiere di cantastorie, che oltre a raccontare avvenimenti drammatici si diletta a provocare il riso, ricorrendo a facezie e bagatelle. Un pezzo forte del repertorio è la canzone umoristica a doppio senso, che si ispira alla tradizione dei canti da osteria, ricchi di metafore e ambiguità. Il significato a cui alludono alcuni termini è quasi sempre osceno, così come gli argomenti affrontati riguardano il sesso, gli atteggiamenti scostumati, l'anatomia umana. Le stesse sconcezze vengono nascoste dal gioco di parole contenute nella Ballata della zota (21), l'illustre antenata di questi componimenti licenziosi che con eguale immediatezza descrive il comportamento dissoluto di una donna dalle forme prosperose. Il continuo richiamo alle zone intime del corpo della "zota" suggerisce il paragone con un testo scritto da un anonimo cantastorie novecentesco: I fidanzati nella luna (22). La canzone è associata al motivo antico "paribon' zibon' zibon", un classico accompagnamento della nota serie delle "osterie" ("Dagh'elo a me biondina - dagh'elo a me biondà") e di tante canzoni sconcie, tuttora in voga nel repertorio orale di alcune regioni centro-settentrionali. I versi che riportiamo confermano l'uso di un linguaggio basso ed allusivo in entrambi i testi: nel giullaresco si gioca sull'equivoco, si scopre un significato sconcio unendo l'ultima sillaba del secondo verso con l'ultima sillaba del primo; nel cantastoriale lo stesso risultato è ottenuto in chiave metaforica:

La zota me dà briga,
mostrandome la fi-
figura del so bel viso,
e la me par un àgnielo de paradiso;
e varda là.

La zota me dà inpazo
e pìame pe' lo ca-
capuzo per la piaza,
e mi dico che la non el faza;
e pur la 'l fa. (23)

Seduti sopra ad una panchina
il giovanotto e la signorina
col suo fare furbo e geniale
lui prese fuori un bel cannocchiale

La ragazza svelta lo prese in mano
davanti all'occhio lo porta piano piano

Il giovanotto gli insegnava a puntare
proprio nel centro della stella polare (24)

Sempre nel campo della satira, un tema che ricorre spesso è il lamento degli insoddisfatti d'amore o meglio ancora dei "maleaccompagnati". Nella produzione giullaresca sono esclusivamente le donne le protagoniste del lamento, mentre i cantastorie piangono soprattutto le sciagure degli uomini alle prese con un mondo femminile in rivoluzione, anche se a causare le lamentele sono pressappoco le stesse ragioni. La moglie medioevale si sente oppressa dal marito prepotente, che secondo il costume dell'epoca la trattiene in uno stato di semischiavitù, concedendosi raramente, anche per l'età spesso avanzata, all'ardore amoroso. La donna brama apertamente un giovane appassionato. Questo stato di impotenza di fronte all'insoddisfazione e alle voglie della femmina rende il marito geloso, possessivo ed insofferente (25).
L'intolleranza maschile, l'atteggiamento risoluto dell'uomo antico nel trattare gli affari di coppia senza mai dare spazio al sentimento sembrano diventare una prerogativa femminile in epoca moderna (26). E se prima una donna veniva destinata in tenera età ad un ricco signore, quale garanzia di futuro sostentamento per lei e per la sua famiglia, costringendo un fiore di ragazza desiderabile a condividere il letto di un avvizzito nababbo, povero solo del "tesoro" che l'amore richiederebbe invece prosperoso (27), l'uomo del ventesimo secolo invece, attratto dalla bellezza artefatta della donna moderna, si dispera nel constatare la scarsezza degli attributi fisici della moglie, rigenerata dalla cosmetica, che si rivela un grande bluff la prima notte di matrimonio:

Quando vidi il grande cambiamento
fui preso da un forte svenimento
non era più la bionda cara e gentile
sembrava una scimmietta del Brasile.
Lei si era tolta in pochi istanti
il busto il petto ed anche i fianchi
i denti, i ricci lei si levava
e sul divano una gamba posava.
Io gridai: «Non sei più quella
ora mi sembri una sardella
prima un miliardo dato t'avrei
or per tre soldi ti venderei ...
Distesa sopra il letto mi sembri baccalà,
domani vò portarti al monte di pietà. (28)

Il "lamento", largamente sfruttato nella poesia popolare delle origini, continua ad essere il genere preferito dai cantastorie ogni qualvolta essi vogliono parlare ironicamente di un insoddisfatto, portandone alla luce i problemi e le frustrazioni. Il nucleo familiare è comunque il centro dei malcontenti, l'ambiente ove maggiormente si avverte l'influenza esterna sulle scelte del singolo che per ragioni di carattere etico, deve rispettare una regola di vita imposta dagli altri. Ma il rapporto di sottomissione non si verifica solo tra coniugi; esso si ha anche e soprattutto tra genitori e figli, secondo un criterio molto antico che legittima i procreatori ad interferire sulle decisioni della prole, condizionandole. Il lamento del figlio incompreso dai genitori è un tema che non conosce limiti di età: solo la creatività bizzosa del giullare, intenta a sottolineare gli aspetti più ferini della natura umana, riesce a coprire di ridicolo un problema così grosso, evidenziandone le cause più materiali. E altrettanto fa il cantastorie, riproponendo in chiave

grottesca un tema scottante, che nella sua riduzione "canzonettistica" non può che richiamare alla mente il desiderio lubrico degli insoddisfatti. Protagonista per eccellenza di un filone molto fortunato è ancora la donna, la figlia bramosa di amore che lamenta una eccessiva sorveglianza da parte di un familiare che vuole reprimere la sua passione; un argomento che viene analizzato sia dal giullare che dal cantastorie. Si dispera la donzella trecentesca costretta a vivere in digiuno sessuale nel chiuso della sua camera, da quando una vecchia (forse la madre) non le dà tregua, controllandola notte e giorno (29). Soffre ai giorni nostri la giovane bramosa di marito, nel vedere un impedimento da parte materna per il concretizzarsi dell'agognato matrimonio, alludendo palesemente alla mancanza insopportabile dell'abbraccio maschile oltre che del tetto coniugale (30).
Il binomio madre-figlia non offre un buono spunto solo per quanto riguarda il lamento, ma rappresenta un tema standard del contrasto che ha per protagonisti due componenti della stessa famiglia. Anche i protagonisti nel "contrasto" infatti sono spesso estratti dal nucleo familiare, l'ambiente in cui nasce spontaneo il battibecco, lo scontro di identità differenti e a volte incompatibili. Nella poesia giullaresca si trovano, per esempio, a confronto due cognate reciprocamente irriverenti che per puro gusto della provocazione si insultano a vicenda:

- Oi bona gente, oditi et entenditi
la vita che fa questa mia cognata.

La vita che 'la fa vui l'odirite
e, se ve place, vòilave contare.
A lato se ne ten sette gallete
pur del miglior per poter ben zoncare,
e tutora dice che mor de sete
ensin ch'a lato non se 'l pò acostare:
né vin né aqua non la po' saziare
s'ella non pon la boc'a la stagnata -.

- Per Deo, vicine mie, or non credite
a quel che dice questa falsa rea.
L'altrier ch'eo la trovai fra le pariti,
et eo la salutai en cortesia,
assai li disi «donna, che faciti?»
et ella me respose villania.
Ma sazo ben l'opera che facia:
no l ve direi, ch'eo ne seria blasmata -.

- Oi soza puta, chi te conoscesse
e sapesse, com'eo so, lo to affare!
L'altrieri, per cason de far dir messe,
al preite me volisti ruffianare;
ma nanti fus'tu arsa che 'l facesse
e ch'eo cum teco mai volesse usare.
Da mi te parti e non me favellare,
ch'eo non voglio esser mai de toa brigata -.

- O Deo ne lodo ch'eo son conuscuta
né non fo con' tu, putta, al to marito,
ch'alotta te par aver zoi compluta
che tu ài prezo d'averl'embonzito.
Et oimé lassa, trista, deceduta!
ch'a tutta gente lo fai mostrar a dito
e de le corne l'hai sì ben fornito
ch'una gallëa ne sareb'armata -. (31),

mentre il cantastorie si diverte a solleticare le idiosincrasie tra marito e moglie generate dei problemi economici (32) e tra suocera e nuora per il predominio sulla casa:

Il di del matrimonio sembrava una cuccagna
si mangia tutti allegri, si beve la champagna
la sposa poi si gode a dire alla mammà
è questa la mia casa, per tutta l'eternità.

SUOCERA

La mamma poi risponde, alla sposina Emilia
io ti voglio bene, come se fosti figlia
però mi raccomando, mi devi rispettar
e tu in casa mia, non devi comandar.

NUORA

A queste parole, rimase impressionata
perché lei pretendeva, non esser comandata
ed ora io comprendo, vuoi comandare tu
io non dico mamma, non ti do retta più.

SUOCERA

E tu la mia bella spippola, guarda di tacer
soltanto tu sei buona, di startene a seder
alla mattina invece, di andare al lavoro
cominci ad imbellettarti, e profumarti ancor. (33)

Ovunque si avverte la similarità formale di questi componimenti, che sempre pongono all'attenzione di chi ascolta un acceso dibattito tra due figure avverse per antonomosia, che possono variare di volta in volta, senza che cambi il modo con cui queste si affrontano, in un susseguirsi incalzante di sentenze a "botta e risposta", come avviene in qualsiasi normale diverbio.
Alcuni componimenti giullareschi e cantastoriali, a parte aggiunte ed espunzioni, hanno evidenziato numerose analogie nel contenuto e nello sviluppo narrativo, oltre che per l'argomento trattato, confermando quindi una certa continuità tematica, tale da permettere raggruppamenti per temi ricorrenti della produzione artistica del giullare parallelamete a quella del cantastorie:

A) Il ritorno a casa del marito dopo una lunga assenza;
B) I vizi e le virtù delle donne;
C) Il lamento dell'insoddisfatto d'amore;
D) Canzone satirica a doppio senso che allude ad un significato osceno;
E) Contrasto d'amore tra il corteggiatore e la corteggiata;
F) Contrasto di argomento morale tra due esponenti della stessa famiglia (34).

Simone Petricci

(2 - fine. La prima parte è stata pubblicata nel n. 52, 1996)

Note

(1) Cfr. R. Leydi, S. Mantovani, op. cit., pp. 53-54. Dice Leydi, riflettendo sull'azione trasformatrice del cantastorie sull'antico repertorio di ballate arcaiche: "E' assai probabile che siano stati i cantastorie a «modernizzare» una parte del repertorio arcaico di ballate che appartiene all'intera storia della canzone narrativa. I cantastorie hanno quasi sicuramente integrato via via il loro repertorio sempre più moderno [...] con rielaborazioni anteriori le cui «storie» conservano possibilità di comunicazione per il loro carattere esemplare. Nel vastissimo repertorio di ballate sul foglio volante (le ballads degli inglesi) troviamo infatti, accanto a componimenti nuovi, rifacimenti modernizzati, nella forma e nel contenuto, di ballate antiche".

(2) Cfr. D. Coltro, Cante e Cantari, Venezia, Marsilio, 1988, p. 205; vedi a questo proposito G. B. Bronzini, La canzone epico-lirica nell'Italia meridionale, Roma, Signorelli, 1956, vol. I, pp. 39-47.

(3) Cfr. R. Leydi, I canti popolari italiani, Milano, Mondadori, 1973, pp. 228-231.

(4) T. Casini, Studi di poesia antica, Città di Castello, Lapi, 1914, p. 121.

(5) Componimenti di questo tipo sono le due poesie di Niccolò Povero Io ho una paneruzzola, o Sì duramente un sono, o la "frottola" di Manoello Giudeo, Del mondo ho cercato, prese in considerazione nella raccolta di T. Saffioti, op. cit., rispettivamente pp. 445-450, pp. 451-457 e pp. 373-377.

(6) Cfr. D. Heller, Dialogo tra pisana e livornese, in "Il cantastorie", a. XXIII, terza serie, n. 19/20 (luglio-dicembre, 1985), p. 28.

(7) Fino a questo momento abbiamo usato raramente il termine "recitazione" non volendo suscitare perplessità nel lettore che in questa sede ha sentito parlare esclusivamente di "canto" e "canzone", sia per il giullare, che per il cantastorie. Effettivamente siamo abituati ad interpretare il significato della parola "recitazione" nella sua accezione "drammatica" (soprattutto nel caso del giullare abbiamo parlato di "testi drammatici"), cioè secondo un'ottica teatrale tradizionale, con l'esecutore del testo che declama più che cantare. Il Pagliaro, analizzando il Contrasto di Cielo d'Alcamo, Rosa fresca ed aulentissima, sembra non aver dubbi sulla natura della "recitazione" giullaresca, che al pari di quella del cantastorie contemporaneo è appunto cantata, anche se vi si ricorre a intermezzi dialogati nei momenti di pausa, tra una strofa e l'altra. Egli dice: "Il fatto che il Contrasto era cantato, come cantate erano tutte le composizioni giullaresche a differenza, sembra, della lirica aulica, rende la cosa assai plausibile: e se a ciò non si è sino ad ora pensato, è certo perché si è guardato al contrasto alla stessa stregua dei componimenti della poesia d'arte, alla quale il canto era sostanzialmente estraneo e che si diffondeva per le corti e gli ambienti colti mediante la scrittura". (A. Pagliaro, Poesia giullaresca e poesia popolare, Bari, Laterza, 1958, p. 56).

(8) Cfr. la premessa a I filoni tematici della poesia giullaresca e cantastoriale in Appendice.

(9) Edito in C. Muscetta, P. Rivalta, Poesia del Duecento e del Trecento, Torino, Einaudi, 1956, p. 7, citato in T. Saffioti, op. cit., pp. 269-272.

(10) M. Piazza, Contrasto d'amore, in Raccolta n. 1 del canzoniere di Piazza Marino, supplemento a "Il cantastorie", a. XIII, n. 20 (luglio 1976), p. 20.

(11) Anonimo, Frammento Papafava, edito da G. F. Contini, op. cit.; citato in T. Saffioti, op. cit., pp. 337-340.

(12) G. Cagliàri, Miracoloso ritorno di un prigioniero di guerra, f. v., Reggio Emilia, Tip. La Reggiolese, s. d. (ma inizio anni Trenta), edito in G. Vezzani, G. P. Borghi, C'era una volta ..., cit., vol. I, pp. 73-76.

(13) Anonimo, Frammento ..., cit., vv. 36-42.

(14) G. Cagliari, op. cit., vv. 1-6.

(15) Anonimo, Frammento ..., cit., vv. 105-108; il testo giullaresco si presenta mutilo nella parte conclusiva. Con molta probabilità il falso pellegrino, convinto dell'imperturbabilità della donna, avrebbe svelato la sua reale identità, finendo in un commovente abbraccio alla maniera descritta da Cagliàri.

(16) G. Cagliàri, op. cit., vv. 133-144.

(17) In T. Saffioti, op. cit., pp. 243-268 che ripropone l'edizione data in G. F. Contini, op. cit., vol. II, p. 523.

(18) M. Biolchini, L'invocazione degli uomoni contro i difetti delle donne, edito in G. Vezzani, G. P. Borghi, C'era una volta ..., cit., vol. I, pp. 55-57.

(19) Anonimo, Proverbia ..., cit., vv. 221-224 e 357-360.

(20) M. Biolchini, op. cit., vv. 13-16 e 221-224.

(21) Anonimo, Ballata della zota, edito in T. Casini, Di un repertorio giullaresco, in Studi di poesia antica, Città di Castello, Lapi, 1914, pp. 121-126; citato in T. Saffioti, op. cit., pp. 406-408.

(22) Anonimo, I fidanzati nella luna, in Canzoniere del buon umore, Bologna, tip. Arti Grafiche Gualandi, 1961 (coll. privata Vezzani).

(23) Anonimo, Ballata ..., cit., vv. 3-12.

(24) Anonimo, I fidanzati..., cit., vv. 17-24.

(25) Cfr. Compagnetto da Prato, Per lo marito c'ho rio, edito in E. Monaci, Crestomazia italiana dei primi secoli con prospetto delle flessioni grammaticali e glossario, Lapi, Città di Castello, 1899; 2ª ed. (a cura di F. Arese), Roma, Dante Alighieri, 1955; citato in T. Saffioti, op. cit., pp. 307-308.

(26) Cfr. Andrea Cereghino, Il lamento del marito contro la moglie poltrona, f.v., stampato ad Acqui (Alessandria) dalla tipografia S. Dina, s. d.; edito in G. Vezzani, G. P. Borghi, C'era una volta ..., cit., vol. II, pp. 20-24.

(27) Cfr. anonimo, Malmaritata, edito in T. Casini, op. cit., pp. 190-193; citato in T. Saffioti, op. cit., pp. 402-403.

(28) Cfr. M. Piazza, La prima notte di matrimonio, estratto dalla raccolta n. 2 del Canzoniere di Piazza Marino, supplemento al n. 23 de "Il cantastorie", a. XIV, (luglio 1977), p. 44, vv. 29-42.

(29) Cfr. Anonimo, La vecchia d'amor, edito in T. Casini, op. cit., pp. 210-217; citata in T. Saffioti, op. cit., pp. 404-405.

(30) Cfr. L. Menegatti, Mamma voglio marito perché ho perso l'appetito, in Canzoni del buon umore, Roma, S.A.C.E.R., s. d.; edito in G. Vezzani. G. P. Borghi, C'era una volta ..., cit., vol. II, p. 102.

(31) Cfr. anonimo, Oi bona gente oditi et intenditi, edito da S. Orlando, Rime dei memoriali bolognesi 1279-1300, Torino, Einaudi, 1981, citato in T. Saffioti, op. cit., p. 341-342, vv. 1-34.

(32) Cfr. M. Piazza, Contrasto tra moglie e marito, in raccolta n. 1 del Canzoniere di Piazza Marino, cit., pp. 22-23.

(33) Cfr. A. Boldrini, Contrasto tra suocera e nuora, f.v., s.ind.tip., s.d., successivamente inserito nel canzoniere Le canzoni del buon umore, Bologna, tip. Arti Grafiche Veronesi, 1962; pubblicato ne "Il cantastorie", a. XIV, n. 23 (42), luglio 1977, vv. 1-16.

(34) V. in Appendice I filoni tematici della poesia giullaresca e cantastoriale e soprattutto i seguenti punti: C_6) e A^*_5), B_1) e B^*_1), B_6) e B^*_6), B_7) e B^*_7), B_{10}) e B^*_9), F_1) e C^*_2), F_2) e C^*_3).

IN OMAGGIO AGLI ABBONATI SOSTENITORI

CANZONIERE

POPOLARE

TORTONESE

Compact Disc
Graphonica

Cantà par no murì. Cantà par no murì - Balada dl'Usona - In memoria 'd Giani Bochio - L'an ch'u va - Sirinada in du - Uomini illustri del tortonese - Droma droma risulei - Via Bandello - Da Ursi (Storia vera...) - Via Campanela - Nina nana - Filastrocche popolari.

E ben ch'u vena mag. E ben ch'u vena mag - Canzone di questua - Pover amur - I son tri dì ch'a son spusà - Lo spazzacamino - Sta bela bionda - I falciatori - El pui e la pules - L'ase d'alegre - Contrasto della solita vita - Burata buratei - Scravadisou.

IN OMAGGIO AGLI ABBONATI SOSTENITORI

LIVERPOOL, via emilia - Storia della musica pop tortonese (anni sessanta e dintorni)
a cura di Pietro Porta

Fino agli anni '70 sul rock si scriveva pochissimo. Quello che succedeva nella musica giovanile non interessava granché né i quotidiani, né i settimanali di "cultura politica". Nel giro di pochi anni la situazione è radicalmente cambiata: profluvi di articoli, interviste, saggi, indagini sociologiche. Persino a partire da canzonette del tutto irrilevanti, studiosi più o meno illustri si esercitano in disquisizioni ideologiche e di costume che spesso hanno pochissimo a che fare con la musica. In genere si tratta di operazioni che tendono a nobilitare, a rendere "simbolica", "esemplare", persino "colta" qualsiasi stupidaggine: dal normalissimo prodotto di consumo al karaoke. In questo gran chiacchiericcio "elevato" quello che si perde, oltre la musica, è proprio il costume, le radici profonde, i mutamenti del gusto, i minuti segnali sociali di trasformazione. L'utilità di questo libro sta nel documentare scrupolosamente, e con l'affetto della memoria, una realtà locale fatta di gruppi, di luoghi, di incontri, una delle tante realtà locali sulle quali si è costruita più che la storia, la vita quotidiana del rock.
(Dalla Presentazione di Gianfranco Manfredi)

Alcune copie di questo libro sono a disposizione degli abbonati sostenitori de "Il Cantastorie".

(Disegno di Giuliano Piazza)

L'ASSOCIAZIONE "IL TREPPO"

(Disegno di Giuliano Piazza)

Ogni cantastorie ha il suo modo di fare il treppo. Io, per esempio, sapendo scrivere diverse cose in versi avevo un vantaggio, di andare in un posto e raccontare quello che era successo. Invece Callegari Agostino metteva la fisarmonica in terra, nel posto tradizionale dove andava: Castel San Giovanni, provincia di Piacenza, era un tempio di Callegari Agostino: "El Gusto, el Gusto di Pavia". Lui arrivava là a orario di mercato o prima, metteva l'armonica in piazza e la valigia, quando andava in piazza aveva la gente già pronta attorno.

(Lorenzo De Antiquis)

E' nata l'Associazione culturale "Il Treppo", grazie all'iniziativa del Comitato di Redazione de "Il Cantastorie" e con l'appoggio di alcuni sostenitori della rivista.
Lo scopo dell'Associazione, oltre a garantire la continuità della rivista, è quello di diffondere lo studio delle tradizioni popolari come viene affermato nello Statuto:

Art. 2 - Scopi dell'Associazione: L'Associazione "Il Treppo" - ente non commerciale senza fini di lucro - è associazione libera, apolitica e aconfessionale, senza fini di lucro, costituita con la specifica finalità di promuovere e diffondere, in Italia e all'estero:
- la pubblicazione della rivista di tradizioni popolari "Il Cantastorie";
- lo studio e la ricerca sulle tradizioni popolari italiane, con particolare riferimento allo spettacolo e alla cultura popolare;
- l'organizzazione di convegni, incontri, mostre; la realizzazione di pubblicazioni monografiche e di materiale audio-video;

Scopo dell'Associazione è anche quello di fornire collegamenti per la conoscenza e l'interscambio di informazioni e di esperienze tra coloro che si occupano della cultura e del mondo popolare. Essa può stabilire contatti a livello nazionale e internazionale con Istituti od Organizzazioni operanti in ordine e per scopi analoghi.
Per il raggiungimento dello scopo sociale può reperire o gestire fondi, attrezzature e immobilizzazioni. Sono espressamente escluse dallo scopo associativo finalità politiche e lucrative.

La quota associativa per il 1999 è fissata in L. 50.000 e ogni Socio ha diritto a ricevere la rivista di tradizioni popolari "Il Cantastorie".

IL CANTASTORIE

ANNO 37°

"Il Cantastorie", rivista di tradizioni popolari fondata nel 1963, con il 1999 ritorna alla periodicità semestrale con un numero monografico (a giugno) e un altro con il consueto ampio sommario a fine anno.

Il costo dell'abbonamento per il 1999 è di L. 20.000. È prevista una forma di abbonamento sostenitore di L. 30.000 con la possibilità di ricevere uno dei seguenti omaggi:

Libri

1. *Ascoltate in silenzio la storia. Cantastorie e poeti popolari in Romagna dalla seconda metà dell'800 ad oggi,* G.P. Borghi - G. Vezzani, Rimini 1987, pp. 293.
2. *"Sentite che vi dice il cantastorie..." Lorenzo De Antiquis, un grande artista romagnolo,* G.P. Borghi-G. Vezzani-R. Zammarchi, Santarcangelo di Romagna, 1990, pp. 104.
3. *Il Martedi Grasso di Kasper*, August Strindberg, farsa per burattini a cura di T. Bianchi, Roma 1984, pp. 103.
4. *Giovanna Daffini, l'amata genitrice*, Gualtieri 1993, pp. 158.
5. *Studio critico delle opere di Turiddu Bella*: Quaderno 1, Siracusa 1994, pp. 32; Quaderno 2, Siracusa 1995, pp. 5

Dischi

6. *Documenti di tradizione orale in Emilia Romagna*, 33 giri con libretto con testi e note.
7. *I cantastorie padani*, 33 giri con libretto con testi e note.
8. *La "Società Folkloristica Cerredolo" (con una selezione del Maggio "Francesca da Rimini")*, 33 giri con testi e notizie della "Società" di Cerredolo (RE).

Musicassette

9. *Ti lu cuntu e ti lu cantu... (Rosita Caliò)*, Gemme 016.
10. *Ricordo del cantastorie Piazza Marino. raccolta n. 1 delle più belle zirudelle e canzoni*, Italvox SF 01.
11. *Gli archi del liscio. Il liscio delle origini 1*, Emilia 9501.
12. *Antico concerto a fiato. L'Usignolo*, Emilia 9044.
13. *La pègra a la mateina la bèla e a la sira la bala (La Piva dal Carnér)*, Robi Droli NT 67354.
14. *M'han presa (La Piva dal Carnér)*, Dunya Records.
15. *Strèli (Angelo Zani)*, Stantòf 0010 (allegato libretto con testi).
16. *Franco Trincale 1991*, Franco Trincale.

Compact Disc

17. *Cantà par no muri'. E ben ch'u vena mag (Canzoniere Popolare Tortonese)*, Graphonica (con libretto testi).

* * *

Versamento sul c/c postale 43985209 intestato a Oppizzi Tiziana - Via Gentilino, 11 - 20136 Milano.

L. 10.000

Treppo alla Fiera di Sant'Ambrogio, Milano 7 dicembre 1969: da sinistra Vincenzina Cavallini, Antonio Ferrari, Angelo Cavallini, Adriano Callegari. (Foto Archivio "Il Cantastorie")